

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE
ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE
LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE DE BEJAIA / ABDARRAHMANE MIRA

Faculté des Lettres et des langues
Département de Français

**L'écriture du tragique dans
Le Quai aux Fleurs ne répond plus
de Malek HADDAD**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Master
Option : Science des textes littéraires

Sous la direction de:

M. BOUSSAID
Abdelouhab

Présenté par :

M. AOURAGH
Abdelhamid

Présenté devant le jury :

- M. SLAHDJI Dalil, Université de Bejaia
- M. MAHFOUF Smail, Université de Bejaia
- Mlle BELARBI Lynda, Université de Bejaia

Année universitaire 2013/2014

Remerciements

Je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accordé leur aide et leurs encouragements.

En premier lieu, mes remerciements vont à mon encadreur M. Abdelouhab BOUSSAID. Sa disponibilité et sa compréhension n'ont jamais fait défaut. Qu'il reçoive ici le témoignage de ma profonde gratitude.

En second lieu je tiens à remercier tous mes collègues qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

Dédicaces

A ma mère

A mon père

A toute ma famille

Table des matières

Sommaire.....	3
Introduction générale.....	5
Première partie : <i>La littérature et le tragique.</i>	
<u>Introduction.</u>	
<u>I. Analyse du tragique</u>	19
I.1. La tragédie antique.....	19
I.2. La tragédie classique.....	23
I.3. De La tragédie au tragique.....	25
<u>II. Qu'est-ce que le Tragique ?</u>	27
<u>III. Le tragique romanesque</u>	29
III.1. Les structures de l'écriture tragique.....	30
<u>Conclusion partielle</u>	
Deuxième partie : <i>Etude et structure du tragique.</i>	
<u>Introduction</u>	
<u>I. Un tragique antique</u>	38
I.1. La culpabilité tragique.....	38
1.1. La faute tragique.....	39
1.1.1. De la faute originelle.....	39
2.1. L'homme coupable et innocent.....	40
2.1.1. La jalousie.....	40
2.1.2. De l'innocence à la culpabilité.....	41
3.1. La démesure.....	42
3.1.1. Apollon et Dionysos.....	43
I.2. De l'éros au revirement.....	44
2.1. Le tragique à travers l'Amour passion.....	44
2.1.1. Le coup de foudre.....	44
2.1.2. L'éros rétrospectif.....	45
2.2. La fatalité tragique.....	47
2.2.1. Le fatum.....	47
2.2.2. Prédestination au malheur.....	47
3.1. Le revirement tragique.....	48
3.1.1. De l'ignorance à la reconnaissance.....	49
<u>II. Un tragique moderne</u>	50
II.1. Une transcendance sociohistorique.....	50
1.1. Une fatalité sociale.....	52
1.2. Le dilemme.....	53

1.3. La division.....	54
II.2. Le tragique moderne et sa thématique.....	54
2.1. La solitude.....	55
2.2. Désespoir et mélancolie.....	55

Conclusion partielle.

Troisième partie: *Vers une poétique du tragique.*

Introduction.

<u>I. Une intrigue tragique</u>	60
I.1. Étude de l'intrigue du roman.....	60
I.2. Analyse sémiologique.....	61
I.3. Etude du schéma actantiel.....	62
<u>II. Eléments de dramatisation du récit</u>	71
II.1. Une structure dramatique.....	72
1.1. Début <i>in media res</i>	72
1.2. Un récit pathétique.....	73
II.2. Étude narratologique.....	74
2.1. Anachronie narrative ; une narration binaire entre le passé et le présent.....	74
II.3. La spatio-temporalité.....	76
3.1. Étirement du temps.....	77
3.2. Espace tragique, espace circulaire.....	78

Conclusion partielle.

Conclusion générale	80
----------------------------------	----

Bibliographie	83
----------------------------	----

Introduction

générale

Le roman algérien d'expression française a toujours suscité l'intérêt des spécialistes universitaires et autres critiques littéraires. De nombreuses facettes de son esthétique ont pu, ainsi, être dévoilées, analysées et développées. Si certains trouvent que les débats autour de la langue ne sont pas clos, d'autres s'accordent à dire que la créativité n'a pas de langue, pour s'intéresser d'avantage à l'aspect esthétique des productions qui s'imposent, de jour en jour, dans le champs littéraire mondial. En effet, de nombreux écrivains algériens d'expression française, se sont distingués dans différentes manifestations littéraires en remportant des prix prestigieux, à l'image de Mohammed Dib (*Grand prix de la Francophonie de l'Académie française, Grand Prix du roman de la Ville de Paris*) ou de Yasmina Khadra qui reçut le prix « *France télévision* », pour ne citer que ces deux-là.

Par ailleurs, nous avons remarqué, que malgré l'abondance et la richesse des thèmes abordés dans les études consacrés au roman algérien d'expression française qui domine la scène littéraire maghrébine, le tragique dans l'écriture romanesque demeure un champ d'investigation peu exploré. De même, les frontières entre le registre tragique et le genre de la tragédie restent encore très confuses pour certains et demandent une démarcation plus nette et une définition pointue du concept «tragique». Cela a constitué pour nous une première motivation à l'élaboration de ce travail de recherche. Nous avons nourri l'ambition d'apporter des réponses aux interrogations que se posent certains quant à l'existence du tragique en dehors du genre de la tragédie.

Parmi les écrivains algériens chez qui le terme tragique a souvent été associé figure Malek Haddad. À la suite des lectures que nous avons faites de son roman *le quai aux fleurs ne répond plus*, nous avons senti une tonalité tragique peser sur le texte et produire un effet sur nous et le traverser de bout en bout.

Pour résumé, le tragique est à la fois un concept philosophique, d'histoire littéraire et de dramaturgie. Lorsqu'on parle de tragique, il est toujours question de l'homme, de sa relation avec le monde, de sa condition humaine, universelle, intemporelle, de sa faute,

de sa finitude, de sa souffrance et surtout des limites de sa liberté. Souvent, on a tendance à confondre le registre tragique au genre de la tragédie auquel il est superposé. Mais en réalité la tragédie n'est qu'un mode, parmi d'autres, d'expression du tragique, qui peut investir d'autres genres littéraires comme la poésie, l'essai ou le roman. Pour Marc Escola, « le tragique est avant tout un effet susceptible d'une grammaire voire d'une mécanique ».

Le sujet que nous aborderons dans cette étude sera le tragique, plus précisément l'écriture du tragique dans l'œuvre de Malek Haddad *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Notre ambition est de montrer comment le tragique s'y manifeste-il ? S'y déploie-t-il ? Et s'y écrit-il ?

Pourquoi choisir d'étudier une œuvre de Malek Haddad ? Parce qu'il fut parmi les fondateurs de la littérature algérienne contemporaine. Quoiqu'elle demeure méconnue parfois, en raison d'une diffusion trop faible ou d'un manque de traductions en langues étrangères, cette littérature algérienne — écrite par des Algériens en langue française —, dont Haddad est précisément l'un des représentants, fait l'objet d'une grande curiosité et d'un vif intérêt, surtout en Europe et en Amérique, outre l'Algérie évidemment. Elle demeure toutefois à étudier sous certains de ses aspects ; contribuer à mieux la comprendre, à mieux la faire connaître et à la diffuser plus largement, tels sont les objectifs que nous nous proposons dans ce travail.

Malgré l'abondance et la richesse des thèmes abordés dans les études consacrées au roman algérien d'expression française qui domine la scène littéraire maghrébine, le tragique dans l'écriture romanesque demeure un champ d'investigation peu exploré. Nous avons nourri l'ambition d'apporter des réponses aux interrogations que se posent certains quant à l'existence du tragique en dehors du genre de la tragédie.

Après plusieurs lectures du roman de Malek Haddad, nous avons ressenti une forte tonalité tragique peser sur le texte et produire un effet sur nous, un souffle tragique qui traverse le roman de bout en bout.

En guise d'orientations préalables, nous avançons trois hypothèses. Le roman de Malek HADDAD est tragique dans la mesure il laisse transparaître les structure du tragique antique. La deuxième hypothèse est qu'il est la représentation d'un contexte sociohistorique tragique, une transcendance sociohistorique qui condamne aussi ces personnages à un destin tragique. La troisième hypothèse présuppose l'existence d'un processus de dramatisation faisant siens les mécanismes et les éléments de l'écriture tragique. C'est à travers ces trois hypothèses que nous tenterons de prouver que ce texte est tragique.

Afin de bien mener notre analyse de l'écriture du tragique dans *le quai aux fleurs ne répond plus* de Malek Haddad, nous serons amenés au préalable à choisir une méthodologie qui correspond aux objectifs que nous avons tracés. Ainsi la grille d'analyse que nous appliquerons est pluridisciplinaire. Pour l'étude des structures du tragique nous comptons entre autres sur l'ouvrage critique *Sur Racine*¹ de Roland Barthes et sur une grille d'analyse structurale.

En ce qui concerne l'étude du tragique moderne on prévoit de recourir à une analyse sociocritique pour voir si cette œuvre constitue la représentation d'un contexte sociohistorique tragique. En outre on aura aussi à compter sur une grille structurale et sémiologique dans la partie consacrée à l'étude de l'esthétique du récit tragique.

Pour ce qui concerne le cheminement à suivre pour mener à bien notre travail, nous comptons l'organiser autour de trois parties. La première partie sera intitulé « *La littérature et le Tragique* », est en réalité un état de la question dans lequel on s'efforcera de définir cette notion complexe qui est le tragique et d'explicitier ce passage de la tragédie vers le tragique. Ensuite, vers le tragique romanesque, et en même temps la manifestation de ce tragique dans la littérature maghrébine des années cinquante.

¹ BARTHES Roland, *Sur Racine*, Edition du Seuil, 1963

Dans le deuxième chapitre, intitulé « *Etude des structures de l'écriture tragique* » on se propose une étude détaillée des structures de l'écriture tragique du roman. Quant au dernier chapitre, qui s'intitulera « *Esthétique et mise en récit tragique* » on compte étudier le récit tragique du roman, en se focalisant sur les éléments de dramatisation. Nous espérons grâce à cette démarche arriver à démontrer le caractère tragique de ce roman de Malek Haddad.

Vers un horizon d'attente :

Quelle littérature romanesque la guerre proprement dite a-t-elle fait naître ? Et comment cette littérature s'articule-t-elle sur l'événement ? Quelle est, aussi, la place de l'écrivain dans un mouvement révolutionnaire ? La sommation par ce que le moment historique peut avoir d'énorme, de fondamentalement incompatible avec la nature même de l'écriture, exercice solitaire, ne se retrouve-t-elle pas dans la manière dont sont écrits des textes liés à l'événement, et portés par lui ? Toutes ces questions ne sont pas nouvelles et ne se sont pas posées qu'en Algérie. La guerre dans la littérature, la littérature et la guerre : le sujet est tellement « classique » qu'il a même figuré au programme de l'agrégation ! Il est vrai qu'il ne s'agissait pas d'une guerre anticoloniale. Après vingt ans de la fin de la guerre d'Algérie, parler de *Nedjma* à un public français n'est pas facile, tant sont grands les refus politiques, parfois violents, que l'on peut rencontrer chez certains.

En Algérie, la guerre est, avec la description ethnographique, l'un des deux thèmes à quoi l'opinion courante réduisait, en 1971, sa littérature de langue française. Et Abdelkebir Khatibi dans sa périodisation thématique fait « régner » de 1958 à 1962 « la littérature militante centrée sur la guerre d'Algérie ». Force nous est cependant de constater que, par rapport à l'ensemble du roman algérien, ces textes représentent peu de choses, et que, de plus, leurs dates d'édition sont très groupées autour de l'indépendance de l'Algérie en 1962.

Sur la guerre d'Algérie, la poésie militante, genre beaucoup plus souple, plus adaptable à la précarité d'une diffusion comme à la succession rapide des faits de l'actualité auxquels elle « colle » davantage que le roman, a été publiée bien avant

celui-ci. Le roman apparaît avec un décalage notoire, dû en partie à l'inertie des circuits d'édition français dont il est dépendant. Or, ces circuits dépendent eux-mêmes de l'attente d'un public français, pour qui le « drame algérien » ne deviendra la préoccupation essentielle que dans les deux dernières années de la quatrième république dont il provoquera la chute en 1958. C'est pourquoi il n'est pas indifférent de constater que les premiers romans connus sur la guerre sont ceux de Malek Haddad (*La Dernière impression*, 1958, *Je t'offrirai une gazelle*, 1959, *L'Elève et la leçon*, 1960, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, 1961), lequel a commencé sa carrière littéraire par un recueil de poésie militante (*Le Malheur en danger*, 1956), et que ces romans sont publiés chez Julliard, éditeur particulièrement sensible à l'actualité dans l'évolution de l'« horizon d'attente » des lecteurs. En publiant, bien des années auparavant, Feraoun, Dib, Kateb, les éditions du Seuil, encore proches de l'optique militante de leurs fondateurs, façonnaient cet horizon d'attente et devançaient l'événement. Julliard, au contraire, utilise la rencontre de l'événement avec un horizon d'attente formé ailleurs. Et dans le « créneau » vierge qu'ouvre cette rencontre, il « lance » un produit en fonction des étiquettes extérieures « discursives » qui le signalent. La guerre, comme dans les romans publiés au Seuil, crée une sensibilisation du public français à la différence offerte d'une réalité socioculturelle autre soudain transformée en actualité ? Julliard publie *La Soif* (1957), d'Assia Djébar, qui ajoute à l'exotisme le piment d'une écriture féminine, mais ignore la guerre d'une manière *qui, a posteriori*, peut sembler bien anachronique. Et lorsque la guerre devient en France l'objet d'un débat de plus en plus contradictoire, il publie l'un après l'autre les romans d'un écrivain algérien que ses poèmes et ses articles ont fait classer comme militant.

Dans les deux cas, le choix est fait sur des critères extérieurs à la productivité sémantique de l'œuvre. On verra que l'écriture de Malek Haddad, dans une sorte de dédoublement tragique et poétique, signale le hiatus entre la lecture qui la suscite, et sa propre intériorité. L'exotisme, l'écriture féminine, l'acculturation, sont des critères journalistiques. Ce sont quelques-uns des clichés culturels d'une gauche française de plus en plus favorable à la cause algérienne, sans connaître la réalité de l'Algérie autre-

ment que par le truchement d'images forgées dans la double tradition scolaire de l'exotisme et de l'humanisme.

Dans un contexte de guerre, le public s'attend à des romans d'exaltation mais HADDAD propose un roman de désenchantement. Cela s'explique par l'impossibilité de faire une œuvre d'exaltation. D'où cette tonalité tragique en œuvre dans son roman qui est une façon de dire le tragique que vivaient les algériens à l'époque.

L'œuvre qui se compose de quatre romans parus en France, au cours de la période 1958-1961, a été traduite en plusieurs langues : arabe, italien, chinois, espagnol, russe; pourtant elle demeure étrangement méconnue par le grand public algérien. En effet, nous avons constaté que la plupart des lycéens, ne connaissaient pas Malek Haddad et étaient incapables de citer aucun de ses romans! Trois d'entre ces romans ont pour cadre la France et des villes où Malek Haddad a vécu, avec une préférence pour Paris. Seul son premier roman *La Dernière Impression* paru en 1958 se situe en Algérie (voir le tableau ci-dessous). Ce dernier fut interdit de diffusion en Algérie sur ordre du général Massu, étant donné qu'il contenait « *des écrits considérés comme étant de nature à nuire au rétablissement de l'ordre et à la sauvegarde du territoire de l'Algérie* »² Ce roman fut le premier roman algérien à traiter de manière directe de la guerre de libération nationale. Dans l'ensemble, toute la fresque romanesque de Malek Haddad est imprégnée d'un quotidien blessant :

La guerre, les amours déçues, le mal du pays et la solitude.

Œuvre romanesque	Contexte socio-historique	La femme aimée	Le héros du roman	Villes
La dernière impression	La guerre	Lucia	Said, ingénieur	Constantine

² Taher, Bekri, Malek Haddad : *L'oeuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1986,

Je t'offrirai une gazelle	//	Gisèle Duroc	Un écrivain (Sans nom)	Paris/Le Sud Algérien
L'élève et la leçon	//	Germaine + Sâadia	Dr.Salah Idir	Paris/Constantine
Le quai aux Fleurs ne répond plus	//	Ourida + Monique	Un écrivain khaled Bentobal	Paris/Aix-en Provence

L'une des ambitions de l'auteur était de faire entendre à la communauté internationale, la voix d'un peuple moribond qui refusait d'être écrasé et espérait un monde nouveau, et une vie nouvelle.

Il est à noter que l'œuvre de Malek Haddad est enseignée partout dans le monde. A l'université de Princeton dans le New Jersey, par exemple elle apparaît dans le programme d'études de littérature maghrébine « *Littérature et Colonialisme* »³ Cette oeuvre marquée par l'omniprésence de l'école, demeure paradoxalement absente du programme d'enseignement algérien.

La lecture des quatre romans révèle des traits frappants : la récurrence des mêmes thèmes, le sens du bonheur et l'engagement, l'amour de la patrie, l'exil, Dieu, la mort, l'amitié.

On peut aussi lire, l'affrontement entre un passé rassurant avec ses beaux souvenirs et un présent dramatique en raison de la colonisation et de ses conséquences.

L'oeuvre romanesque de Malek Haddad rappelle beaucoup le terroir, les racines réelles et l'Algérie profonde. Il y évoque la magie du désert comme dans *Je t'offrirai une gazelle*, le maître et le disciple dans *L'Elève et la leçon*,

³ CF. le programme du cours in *Oeuvre et Critique*, Vol IV n°2, Edition Jean-Michel Place, Paris, 1979, P.22.

Constantine dans *La Dernière Impression*, le Chikh Benbadis, le pont de Sidi-Rached, le Djebel-Ouahch et la galette dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*; des symboles d'une culture fossilisée et bafouée par l'ordre établi.

D'autre part, l'oeuvre de cet écrivain se caractérise par la présence permanente de deux femmes complètement différentes: l'algérienne et la française. Par exemple, dans *L'Elève et la leçon*, il y a Germaine et Sâadia, dans *Le quai aux Fleurs ne répond plus* » Monique et Ourida, alors qu'il n'y a qu'une seule femme dans *La Dernière Impression* qui est Lucia et dans «*Je t'offrirai une gazelle* » Gisèle Duroc. Aussi le héros de Haddad est-il toujours déchiré entre sa bien-aimée et sa patrie. Comme c'est le cas de Khaled Ben Tobal dans *Le quai aux Fleurs ne répond plus*, Said dans *La Dernière impression*, l'écrivain dans *Je t'offrirai une gazelle* et Dr Idir dans *L'élève et la leçon*.

L'explication à ce déchirement serait-selon les critiques- souvent lié au propre vécu de Malek Haddad. Ce dernier fut écartelé entre deux langues : le français et l'Arabe, deux cultures : culture d'origine et culture imposée et deux modes de vie algérien et européen.

Il ne faut pas omettre, que malgré l'atmosphère grave et pessimiste qui ronge les quatre romans, il s'échappe de temps à autre une note d'espérance faisant survivre les coeurs et illuminant les visages par un sourire. « *L'espérance est la manière de nier les imbéciles et l'imbécillité (.....) L'espérance est une autodéfense* »⁴ « *Tu es sot de ne pas sourire* » aimait à nous rappeler l'auteur.

Dans la littérature algérienne d'expression française, Malek Haddad a longtemps été considéré comme le créateur d'un style de roman appelé « poétique ». Son oeuvre romanesque est classée dans, ce que Jean Déjeux⁵

⁴ Malek, Haddad, *L'élève et la leçon*, U.G.E, Paris, 1973, p.49

⁵ Père Blanc. Ex sous-officier pendant la 2^e guerre mondiale.

Conservateur de la Bibliothèque du Centre d'Etudes diocésain d'Alger de 1966 à 1981.

A Paris depuis 1981. Chargé de cours à l'INALCO et au CIEF de l'Université Paris 4 jusqu'à sa mort en 1993

nomme « La Littérature de combat »; orientée contre la présence européenne durant la période 1958 à 1968. Ce dernier estime que Malek Haddad est un véritable témoin de sa société et de son temps. Ceci nous pousse à le qualifier d'écrivain engagé. Il est à signaler, que dans l'anthologie de Jean Déjeux, il est tout de même malheureux de constater l'existence d'à peine quelques lignes sur Malek Haddad.

De son côté l'essayiste Christiane Achour⁶ le fit figurer dans la liste des auteurs dits « Porte-Parole de l'émigration » et déclare que :

« Cet auteur ne consacre pas un roman à l'émigration, mais elle intervient par touches dans le cours de la vie de ses personnages, car elle est bien une réalité constante de la vie algérienne (...) dans la Dernière Impression nous avons une image fugitive d'émigré : Saïd, venu à Aix-en-Provence »⁷

Bien qu'elle note la sincérité se dégageant de l'oeuvre littéraire de Malek Haddad, nous nous sommes demandée pour quelle raison l'oeuvre poétique mordante de cet auteur ne figure pas dans le chapitre trois de son anthologie « Rime au poing ». Il ne faut pas oublier, que Haddad a été d'abord un poète de qualité ainsi que l'a reconnu Louis Aragon.

Selon l'expression de Ghani Merad, l'oeuvre de Malek Haddad est :

« Une Quête du Moi-pensant-sentant-agissant, d'où un retour aux racines pour marquer l'opposition à l'Autre (le colonisateur). Il s'agit d'un simple cheminement à travers l'histoire et la sociologie pour redécouvrir le tronc commun symbolisant le

⁶ Professeur à l'Université d'Alger jusqu'en 1993, puis à l'Université de Caen, puis à l'Université de Cergy-Pontoise depuis 1997

⁷ Christiane, Achour, *Anthologie de littérature d'expression française*, E.N.A.P/Bordas, Paris, 1990, p78

groupe, tronc-caché par les diverses greffes imposées par les vicissitudes historiques»⁸

On dit de l'oeuvre en général qu'elle est riche de renseignements et d'enseignements aux plans littéraire, sociologique, historique et politique. Nous sommes de cet avis, surtout que les romans de Malek Haddad ont fait époque. Pour la jeune génération, elle pourrait être aujourd'hui, comme un document sur un moment donné de l'Histoire où le temps semblait arrêté et les évènements violents.

Pour l'auteur critique soviétique Irina Nikiforova l'oeuvre romanesque de notre écrivain « *Peut servir d'exemple. De brusque changement caractérise le roman algérien de la période de la guerre d'indépendance, changement qui concerne non seulement la problématique mais l'expression artistique* »⁹

Pour sa part, René Lacote¹⁰ la qualifie «...*d'admirable* » et le poète Nourredine Aba pense que notre écrivain possède « *Des dons réels* »¹¹.

Signalons, que Malek Haddad confessait un jour « *J'ai choisi le roman comme un poète peut le choisir, pour la musique et la suggestion du verbe...* »¹² A. Wurmser a aussi souligné « *la préciosité et la luxuriante poétique* »¹³ présentes dans ses romans. Quant à Charles Bonn il fait remarquer que Malek Haddad habitait :

« La tragédie de son acculturation d'intellectuel colonisé comme Khaled BenTobal, dans Le Quai aux Fleurs ne répond plus, entre

⁸ A.Ghani, Merrad «La littérature maghrébine l'expression française:perspectives », in An-nasr

⁹ G.Djougachvili, « Critiques Soviétiques sur la littérature Francophone du Maghreb »in oeuvre et critique, op .cit. P22.

¹⁰ Oeuvre et critique, op .cit, P54 in Confluent, N° 47, 49, Jan/Mars 1965, P56.

¹¹ N.Aba, « Panorama socio-historique de la littérature algérienne d'expression française », in Mondes et cultures, XI.3/4 Décembre 1980, P737.

¹² Journal « An –Nasr » du 3 juin 1967.

¹³ Oeuvres et critiques, Op.cit, P86.

son univers culturel d'écrivain et ses racines profondes constantinoises »¹⁴

Albert Memmi conclut que l'homme apparaît comme « *un être extrême lucide en même temps que généreux, tolérant et sensible* »¹⁵.

Quoiqu'on en dise, nous pensons que la fresque romanesque de Malek Haddad est un hymne à la Patrie. Elle nous apprend à être fiers de notre Algériennité où que nous soyons, sans pour autant haïr ceux qui sont différents de nous. N'a-t-il pas écrit « *personne n'a le droit de se sentir orphelin ou bâtard quand il se sent Algérien* »¹⁶, et il ajoute « *L'Algérie est ma mère* »¹⁷.

A travers ses romans, nous découvrons un homme simple, sincère et honnête, croyant à l'égalité entre les peuples du monde. Pour lui l'Algérie n'est pas mineure. C'est un pays plein de richesses. Écoutons-le :

« Je ne préjuge pas de cet instant où la France pourrait devenir la soeur de ma mère. Une soeur ni aînée, ni cadette, ni plus riche, ni plus pauvre, ni plus bête ni plus intelligente. Je ne préjuge pas, moi Khaled Ben Tobal, homme de coeur et de petite dimension, que ma mère puisse écrire à sa soeur de ses cartes postales dont la simplicité m'émerveille, avec des mots qui se disent en arabe et en français : Bons baisers, tout va bien...Entre ta mère et la mienne, il n'y a pas de sang commun, mais du sang en commun.

A mon sens, elles ne devraient pas être que de simples belles-sœurs.

A mon sens.....

¹⁴ Charles, Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, Ed, L'Harmattan, Paris, 1960, P27.

¹⁵ Albert, Memmi, *Ecrivains Francophones du Maghreb (Anthologie)*, Seghers, Paris, 1979, P22.

¹⁶ Malek. Haddad, *L'élève et la leçon* U.G.E, Paris, 1973, P41.

¹⁷ Malek. Haddad, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*, Julliard, Paris, 1961, 177

*Mais je veux, moi Khaled Ben Tobal, homme de coeur et de petite dimension, que ma mère sente les fleurs d'orange, comme la tienne la lavande, souveraine, totalement souveraine dans sa cuisine. Mais je veux que ta mère dise qu'elle a beaucoup de choses à apprendre de la mienne et que ma mère a plus souffert de la tienne que la tienne de la mienne... ».*¹⁸

Un passage très significatif, à notre sens, qui résume les convictions profondes de l'auteur et qui sont peut être : l'humanisme et la fraternité au-delà des différences entre les peuples.

L'oeuvre romanesque de Malek Haddad tient une petite place au sein du royaume de la littérature algérienne d'expression française. Seulement elle attend encore des universitaires curieux et passionnés par ses qualités et non par sa quantité. Elle attend aussi un travail de synthèse sur l'imaginaire de son créateur. A ce jour, l'oeuvre de l'écrivain demeure un terrain vierge. Peu de travaux lui ont, en effet, été consacrés.

¹⁸ *Le quai aux Fleurs ne répond plus*. Pages 178-179

Première partie :

LA LITTERATURE

ET LE

TRAGIQUE

I. Analyse du tragique.

La notion du tragique est l'une des notions littéraires les plus difficiles à définir et son utilisation d'une façon maladroite dans nos altercations quotidiennes ne fait qu'accentuer son ambiguïté sémantique. En effet, le mot tragique est souvent utilisé pour rendre compte d'une situation dont la mort s'impose comme un élément fondamental, à titre illustratif la presse écrite a souvent recours à ce genre de titres : accident tragique, mort tragique, ou vie tragique etc. Si ce genre de titres attire les lecteurs, cependant c'est au détriment du sens de la notion du tragique. L'emploi archaïque et inadéquat du mot tragique a comme conséquence la banalisation et surtout la confusion de cette notion avec d'autres notions.

Dès le départ, nous sommes confronté à un obstacle de taille qui est de déchiffrer l'énigme définitionnelle du tragique. En outre, la position qu'occupe le tragique qui est à mi-chemin entre les deux genres la tragédie et le roman ne peut nous laisser indifférents et nous incite à méditer sur les rapports que peut entretenir le tragique avec ces deux genres littéraires.

De tous les genres théâtraux, la tragédie reste de loin la manifestation la plus visible et sans doute la plus originelle du « tragique ». Souvent, on a du mal à discerner le genre du registre qui lui est superposé. Dès lors, et pour mieux saisir le concept du tragique, une investigation plus approfondie nous conduit forcément vers un retour aux sources de la tragédie et à l'analyse de ses mécanismes.

I.1. La tragédie antique.

De prime abord, intéressons nous à la tragédie grecque, ce genre dramatique est apparu vraisemblablement vers le 4^e siècle av. J-C à Athènes. Selon l'étymologie du mot tragédie : *tragodia* viendrait de « *tragos* » qui signifie le

bouc et « *odé* » qui veut dire chant. C'est donc le chant des hommes-boucs ou les « *trogodi* », ces derniers chantent des liturgies en l'honneur du dieu Dionysos¹⁹. Ces célébrations accompagnaient les concours tragiques annuels qu'on organisait dans cette capitale grecque. La tragédie est née donc de la musique ou du moins des chants des chœurs tragiques et c'est la thèse héritée de la Tradition : « *cette tradition nous apprend [...] que la tragédie est issue du chœur tragique, et était à son origine chœur et rien que chœur* »²⁰. C'est la thèse que soutient Nietzsche selon laquelle la tragédie descend de la musique et qu'elle est la synthèse et le résultat de l'opposition des deux entités que représente le dionysiaque et l'apollonien, en d'autres termes la tragédie est issue d'Apollon qui est le dieu de l'art plastique et de Dionysos qui est le dieu de l'art non plastique et de la musique, tout comme l'artiste tragique est l'« *artiste de l'ivresse et l'artiste du rêve* »²¹. Les plus grands auteurs de la tragédie grecque : Eschyle, Euripide et Sophocle se sont inspirés de la mythologie grecque.

La tragédie est ainsi définie par Aristote dans sa *Poétique* comme étant : L'imitation d'une action de caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non en moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à ses pareils émotions²².

La tragédie est un genre dramatique et mimétique d'hommes de hautes valeurs morales ou de rang élevé. Ce qu'il faut comprendre par «action complète» c'est une action qui a un début, un milieu et une fin. Ensuite l'accent est mis sur l'étendu de la tragédie qui est limitée, la tragédie dure l'espace d'une révolution de soleil c'est-à-dire une journée. L'étendue idéale d'une tragédie et celle qui rend possible une série d'événements qui se

¹⁹ TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie*. [Http://www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues-anciennes/textes/dict-tragedie.htm](http://www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues-anciennes/textes/dict-tragedie.htm),.

²⁰ NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*

²¹ NIETZSCHE Friedrich, *op.cit.*

²² ARISTOTE, *La Poétique*, Edition des Belles Lettres, Paris, 1979

succèdent en respectant la vraisemblance et la nécessité et en réalisant le passage du héros d'une situation de bonheur à celle du malheur.

D'autre part Aristote distingue six parties constitutives de la tragédie, la première d'entre elles est « *l'ordonnance du spectacle* »²³. Car ce sont les personnages, en action qui font l'imitation et par voie de conséquence ce sont eux qui assurent le spectacle. Aristote attachait une importance considérable « *à la plus importante de ces parties* »²⁴ qui est l'assemblage des actions accomplies ou la fable, en ce sens la tragédie n'imitait pas les hommes mais « *leurs actions, leurs vies* »²⁵ c'est-à-dire pour Aristote le bonheur et le malheur sont le résultat des actions des hommes, si bien qu'il ne peut y avoir de tragédie sans action. C'est pourquoi l'action est l'âme de la tragédie.

Quant à « la pensée » qui est définie par Aristote comme « *tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose* »²⁶ toute la difficulté réside dans la faculté de trouver le langage adéquat tel que l'exige la situation du personnage dans la tragédie. Il s'agit notamment d'une certaine rhétorique appropriée à chaque situation discursive. Quant au « caractère » c'est « *ce qui nous fait dire des personnages en action qu'ils ont telle ou telle qualité* »²⁷. Car il s'agit des actions des personnages tragiques ou comme l'exprime Aristote « *la ligne de conduite* »²⁸ qui donne aux spectateurs une idée sur leur caractères.

L'autre composante principale de la tragédie antique est l'élocution qui est définie par Aristote comme « *l'assemblage des vers* »²⁹. Quant à la dernière partie qui est « le chant » elle est le chant du chœur qui accompagne la représentation de toute tragédie antique.

²³ ARISTOTE, *op.cit.*

²⁴ *Ibid*

²⁵ *Ibid*

²⁶ *Ibid*

²⁷ *Ibid*

²⁸ *Ibid*

²⁹ *Ibid*

Quant à «la pensée» qui est définie par Aristote comme « *tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose* »³⁰ toute la difficulté réside dans la faculté de trouver le langage adéquat tel que l'exige la situation du personnage dans la tragédie. Il s'agit notamment d'une certaine rhétorique appropriée à chaque situation discursive. Quant au «caractère » c'est « *ce qui nous fait dire des personnages en action qu'ils ont telle ou telle qualité* »³¹. Car il s'agit des actions des personnages tragiques ou comme l'exprime Aristote « *la ligne de conduite* »³² qui donne aux spectateurs une idée sur leur caractères.

L'autre composante principale de la tragédie antique est l'élocution qui est définie par Aristote comme « *l'assemblage des vers* »³³ . Quant à la dernière partie qui est «le chant» elle est le chant du chœur qui accompagne la représentation de toute tragédie antique.

Aristote a expliqué la notion de «*l'unité d'action*» en affirmant que contrairement à la vision de certains auteurs « *la fable n'est pas une [...] du fait qu'il n'y a qu'un héros [...] la vie de ce dernier comprend une infinité d'événements qui ne forme pas une unité* »³⁴ c'est-à-dire que durant sa vie l'homme accomplit une multitude d'actions qui sont loin de constituer une unité d'action. La tragédie est un art d'imitation dans lequel « *l'unité d'imitation résulte de l'unité d'objet* »³⁵, il ajoute : « *l'histoire qui est représentation d'action doit l'être d'une action une et qui forme un tout* »³⁶. L'action une signifie un tout qui possède un commencement, un milieu et une fin. La succession de ces trois parties est réglée par une nécessité logique et un ordre chronologique, c'est à dire pour qu'il y'ait unité d'action, les actions doivent respecter un enchaînement logique et chronologique.

³⁰ ARISTOTE, *La Poétique*,

³¹ *Ibid*

³² *Ibid*

³³ *Ibid*

³⁴ *Ibid*

³⁵ *Ibid*

³⁶ *Ibid*

Dans la définition donnée par Aristote de la tragédie, il fait allusion à la notion de la catharsis en soutenant notamment que la tragédie « *suscitant pitié et crainte opère la purgation propre à pareilles émotions* » ce qu'on doit comprendre par cette notion c'est l'effet que procure la tragédie sur les spectateurs, l'âme est troublée mais pour être ensuite apaisée. Il y a toujours cette envie d'éprouver des émotions telles que la pitié et la crainte. Or contrairement à la vie réelle, la tragédie nous donne l'occasion unique d'éprouver ces émotions sans dommage c'est-à-dire sans conséquences néfastes sur les spectateurs. Mieux encore ces émotions procurent pour l'âme une certaine catharsis ou une médication, c'est en somme comme joindre l'utile à l'agréable.

I.2. La tragédie classique.

Au seizième siècle l'Europe a découvert des textes antiques comme *l'Art poétique* d'Horace et le théâtre de Sénèque. Dès lors La tragédie humaniste a connu un très grand succès dans la deuxième moitié du seizième siècle avec des tragédies telles que *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle et *Abraham sacrifiant son fils* de Théodore de Bèze. Mais c'est au dix-septième siècle avec l'avènement du classicisme français que la tragédie classique a eu son âge d'or, s'inspirant de l'antiquité gréco-latine dont elle est l'héritière elle est selon le dictionnaire des littératures de langue française :

« une œuvre dramatique ,écrite en alexandrins, disposée en cinq actes ,dont les héros de rang élevé et de stature morale médiocre, se trouvent menacés par un péril grave, qui éveille chez le spectateur des sentiments de pitié et de terreur ;il peuvent succomber à ces périls où être sauvés in extremis ;le déroulement de l'action doit être continu à l'intérieur de chacun des actes ,les principaux personnages et les éléments essentiels de la situation

doivent être présentés dès le début de la tragédie, les sujets doivent être tirés du « vrai » »³⁷

Le grand érudit du dix-septième siècle Chapelain a théorisé et a fixé les règles de cette tragédie classique. Cette dernière se caractérise par une construction en cinq actes, la bienséance qui impose à tout dramaturge de ne pas représenter sur scène ce qui pourrait choquer les spectateurs. C'est pourquoi il n'y a point de sang et de scènes violentes. La vraisemblance va de pair avec la bienséance : « *les sujets doivent être tirés du vrai* » c'est à dire que ces sujets doivent être réalistes, tirés de la tradition gréco-latine ou des sujets historiques.

L'unité d'action, telle qu'elle a été expliquée par Corneille dans son *Troisième Discours*, consiste en l'unité de péril. Il y a toujours une action principale qui doit être complète et s'achève avec le dénouement. Autour de cette action principale, gravitent des actions secondaires qui dépendent toutes de l'action principale et elles sont liées entre elles.

Quant à l'épineuse question de l'unité de temps ou unité du jour, qui remonte à Aristote elle est reprise par Chapelain « *la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tacher de ne le passer pas de beaucoup* »³⁸. L'action de la tragédie doit être concentrée en vingt quatre heures c'est-à-dire que le premier acte coïnciderait avec le lever du soleil, il est midi au troisième acte et le soleil se couche avec le cinquième acte.

L'unité de temps est liée à l'autre règle de la tragédie classique qui est l'unité du lieu. Car si la durée de l'action est limitée, le lieu est aussi « limité » : il y a un lieu unique. Tout ce qui n'appartient pas à l'espace unique de la tragédie n'apparaît qu'à travers le récit d'un personnage.

³⁷ Dictionnaire des littératures de langue française, Larousse Bordas, 1998.p. 1996.

³⁸ ARISTOTE, *op.cit*

Il faut dire que la tragédie classique s'inspirant de l'Antiquité, a repris les grands thèmes de la tragédie antique, particulièrement ceux de la révolte et de la fatalité. Racine s'efforçait de peindre la passion amoureuse comme une force infernale destructrice pour celui qui en est possédé. Les grands dramaturges français Corneille et Racine accordaient une importance primordiale à l'action dans leur tragédies. Pour ces deux grands auteurs le tragique n'est pas seulement cet « écrasement de l'homme »³⁹ par une force qui le dépasse mais le tragique est surtout le résultat de conflits internes qui rongent l'homme et dont l'issue est la mort.

I.3. De La tragédie au tragique.

La tragédie va connaître au dix huitième siècle le début de la décadence, elle n'est plus à la mode, à part quelques tragédies de Voltaire, qui vouait une admiration particulière à ce genre. Après la mort de Voltaire le drame va prendre la place de la tragédie car c'est un genre qui correspond aux moeurs et aspirations de la classe bourgeoise. Il était théorisé par Diderot et Beaumarchais.

Lucien Goldman distingue la tragédie du drame dans le sens où le conflit est inévitable dans la première et accidentelle dans le second. La particularité de la tragédie réside dans le fait que les conflits sont nécessairement insolubles contrairement au drame dans lequel les conflits peuvent être résolus

Au moment où la tragédie commençait à s'essouffler au dix-huitième siècle et disparaissait par la suite, le tragique émergea tel un phénix des cendres de la tragédie. Si au début du dix-neuvième siècle le tragique désignait le genre tragique, par la suite, ce concept s'est enrichi davantage.

³⁹ FORESTIER Georges, « tragédie », *dictionnaire encyclopédique du théâtre*

L'avènement du romantisme au dix neuvième siècle a sonné le glas de la tragédie et *Le Manifeste de Cromwell* de Victor Hugo, n'a fait qu'empirer la situation déjà critique dans laquelle se trouvait ce genre millénaire. Au vingtième siècle la tragédie est remise au goût du jour et un sentiment de nostalgie a envahi de nombreux dramaturges .C'est pourquoi nombreux étaient les auteurs qui voulaient ressusciter la tragédie .En France c'est surtout dans la période de l'entre deux guerre qu'on a essayé de donner un nouveau souffle à la tragédie avec des oeuvres telles que *Orphée* de Cocteau, *l'Antigone* d'Anouilh, *Electre et La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, *Caligula* de Camus et *LesMouches* de Sartre.

Cependant toutes ces tentatives se sont avérées infructueuses. La tragédie est morte, c'est le triste constat dressé par Steiner : « *aujourd'hui les codes de la tragédie ne peuvent être convoqués qu'en vain : la reproduction de la forme ne crée plus le fond tragique. La tragédie est bel et bien morte* »⁴⁰ et Nina Gourfinkel semble suivre le même sillage d'idées lorsqu'elle affirme « *on ne fait plus de tragédie comme on ne fait plus de cathédrales, et pour la même raison* »⁴¹ car le contexte moderne ne permet pas de faire des tragédies telles qu'elles se faisaient dans l'antiquité .Selon Steiner la mort de la tragédie a coïncidé avec l'émergence de quelques « *idéologies vivantes* »⁴² tels que le marxisme, le rationalisme, ces derniers sont d'après toujours Steiner des idéologies *antitragiques* qui ne peuvent et ne veulent accepter la représentation de cette esprit tragique.

Dans les années cinquante du siècle dernier des dramaturges comme Beckett et Ionesco ont écrits des pièces que Jean Marie Domenach qualifie de « *presque tragédie* »⁴³. Mais ces pièces ne sont pas des tragédies mais un moyen efficace pour ces auteurs de rendre compte du sentiment tragique de l'existence humaine.

⁴⁰ GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? » http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragedie.pdf

⁴¹ *Ibid*

⁴² *Ibid*

⁴³ *Ibid*

II. Qu'est-ce que le Tragique ?

La notion du tragique n'est pas du tout facile à définir et ce à cause de la richesse sémantique et des différentes confusions dont cette notion est entouré. Cette confusion émane surtout de l'utilisation aussi abusive que familière du mot « tragique ». C'est pourquoi notre premier souci est d'éviter ce genre de confusion.

La Première confusion est de taille, c'est de confondre le genre de la tragédie avec le tragique. A ce titre la première définition qu'on se propose est celle du *dictionnaire de philosophie* : « *tragique du latin d'origine grecque tragicus* »⁴⁴ tragique est là un adjectif et il est lié à la tragédie et comme adjectif il signifie aussi une situation funeste et effrayante. *Le dictionnaire de critique littéraire* nous propose une définition proche de la première mais avec une nuance qui s'avère capitale : « *principe philosophique qui est inscrit au coeur de la tragédie, mais qui peut parcourir n'importe qu'elle autre oeuvre littéraire [...] L'essence du tragique réside dans l'ambiguïté des forces qui président à la fatalité* »⁴⁵. Le tragique a rompu son allégeance millénaire qui le liait à la tragédie et il rejoint ainsi d'autres notions littéraires.

Pour notre part, la définition qui nous convient est celle qui désigne le tragique comme un substantif : « *le caractère d'une situation où l'homme avec sa liberté, est en lutte contre une fatalité ou un destin qui tend à l'écraser* »⁴⁶. L'accent est mis sur ce rapport qu'entretient l'homme avec la fatalité, le destin, les dieux, le monde bref *la transcendance*. L'homme est amoureux de sa *liberté*, et cette dernière ne rime pas toujours avec la fatalité si bien qu'on est dans une impasse et on comprend aisément ce rapport conflictuel qui lie l'homme avec cette instance supérieure à qui le dernier mot revient toujours. Le tragique exprime ce rapport de l'homme au monde c'est une notion qui rend

⁴⁴ BARANQIN N, DUGUE.J, RIBES.F, *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin. Paris, 2000.,p. 301.

⁴⁵ Dictionnaire de critique littéraire, Bordas, 2001.

⁴⁶ BARANQIN .N, DUGUE.J, RIBES.F, *op.cit.*, p. 301

compte de cette relation fatale et nécessaire qui caractérise le couple *homme/transcendance*.

L'idéalisme allemand s'est intéressé surtout à la notion du conflit de l'homme avec les dieux et avec l'absolu. Pour Hegel et Schelling le conflit tragique qu'il soit antique : conflit de l'homme avec le destin, ou bien conflit tragique moderne issu d'un conflit intérieur à l'homme lui-même. Il est cependant certain que les deux conflits sont issus du conflit religieux ou spirituel celui qui met en scène la lutte « *de la conscience avec l'absolu* »⁴⁷ à l'image du conflit qui opposa *Jacob* à *l'ange* tel il est rapporté dans la Bible.

Pr. Sidibé Valy affirme pour sa part que le tragique est : « *une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou la fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition* »⁴⁸ encore une fois l'accent est mis sur cette équation : « homme/fatalité = mort », et plus loin il affirme encore « *et à laquelle il ne peut échapper ; parce que l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation* »³. Il insiste aussi sur l'impuissance de l'homme devant cette nébuleuse qui est la fatalité, et sur la mort inéluctable de l'homme qui ose la défier.

La définition littéraire du tragique est liée à « *la représentation du rapport de l'homme à l'univers : le tragique dévoile l'homme en proie à une transcendance qui peut être divine ,politique ou destinale devant faire face à un choix qui l'emmènera à méditer sur sa condition et dont les conséquences en termes d'actions pourront s'avérer fatales* »⁴⁹ encore une fois toute tentative de définir le tragique est manifestement liée à la relation qu'entretient l'homme avec cette transcendance ,dans cette dernière définition cette force est assimilée à l'univers mais elle peut prendre la forme d'une fatalité divine ou politique ou autres ,et en même temps le tragique est le résultat d'un choix

⁴⁷ BARON VIELLARD Jean Louis, « Le problème du conflit », [http:// www.cairn.info/a_propos.php.fr](http://www.cairn.info/a_propos.php.fr)

⁴⁸ COULIBALY Adama, « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque », <http://www.refer.sn/ethiopiennes>

⁴⁹ GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? » http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragedie.pdf

douloureux que doit faire l'homme et des conséquences de ce choix qui sont toujours fatales.

III. Le tragique romanesque.

Même si le tragique prend son origine dans la tragédie, cependant on doit dissocier le tragique de la tragédie. Cette dernière reste la première forme historiquement littéraire où s'est manifesté le tragique. Certes la première forme endossée par le tragique est une forme théâtrale, force nous est cependant de constater que de nos jours la poésie, l'essai et le roman sont gagnés par le tragique⁵⁰.

Nous partirons du postulat qui soutient que le roman tragique descend de la tragédie¹. Car le message véhiculé par le roman demeure le même que celui représenté par les tragédies en vers il y a deux mille ans : montrer l'homme brisé par une fatalité qui le dépasse et à laquelle il ne peut échapper. Les personnages du roman tragique sont comme ceux d'une tragédie antique condamnés dès le début à mourir et ils peuvent à leur tour être tragiques au même titre que ceux d'une pièce de théâtre tragique.

A ce titre, le tragique déborde les limites du genre et englobe la tragédie même, désormais il épouse l'ensemble de la littérature, il embrasse tous les genres littéraires et le roman en l'occurrence et ce n'est pas innocent lorsque Malraux disait: « *le roman moderne est le moyen privilégié du tragique de l'homme* »⁵¹. Pour Jean Marie Domenach, certes la tragédie a perdu sa place sur la scène littéraire mondiale, cependant il précise : « *De 1789 à la mort de Staline, un tragique vécu, dont le roman, de Dostoïevski à Faulkner, de Kafka à Malraux, porte le témoignage* »⁵² pour paraphraser l'auteur du *Retour du tragique*, on dira que suite à la disparition de la tragédie il était sans doute

⁵⁰ GLIN Gaël, « Qu'est-ce que la tragédie ? ». [http // : crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragedie.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier_tragedie.pdf).

⁵¹ *Ibid*

⁵² *Ibid*

logique que le roman en tant que genre majeur et dominant de cette époque ,prenne la relève, et traduise à sa manière le tragique moderne .Au dix-neuvième siècle le roman a connu son âge d'or et a pris le dessus sur tous les autres genres littéraires et en même temps un tragique romanesque a vu le jour dont *Madame Bovary* de Flaubert et *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette sont des exemples significatifs.

L'époque moderne se caractérise par le doute qui ronge l'humanité entière, l'avancée technologique et matérielle réalisés durant ces deux derniers siècles n'apporte pas le bonheur tant attendu par toute l'humanité, et à ce titre cette dernière n'a jamais connu un niveau semblable d'atrocité, de guerres, et de misère et de sauvagerie. En somme, en ce vingtième siècle l'homme a atteint l'apogée de « l'inhumanité » et le roman tragique sera le moyen privilégié pour exprimer les injustices de ce nouveau Moyen-âge et la tragique condition de la vie humaine.

III.1. Les structures de l'écriture tragique.

Précisons d'emblée que nous nous appuyerons principalement sur l'ouvrage de Roland Barthes⁵³ et sur ceux de Jean Pierre Vernant pour le relevé et l'analyse des structures de l'écriture tragique .Ces dernières peuvent déterminer le caractère tragique du roman que nous allons étudier.

Barthes distinguera entre l'Eros sororal et l'Eros immédiat, le premier est sororal c'est-à-dire un amour résultat d'un vécu commun. C'est souvent deux amants qui ont été élevés ensemble et leur amour est à la limite innocent .Car il n'aurait pas existé s'il n'y avait entente entre les deux amants ou du moins entre leurs parents. L'Eros sororal n'est pas du tout tragique : « *L'Eros réel celui qui est peint c'est-à-dire immobilisé dans le tableau tragique, c'est l'Eros*

⁵³ BARTHES Roland, *Sur Racine*. Paris, Edition du Seuil, 1963.

immédiat »⁵⁴. Le seul Eros tragique est l'Eros *immédiat*, il jaillit suite au premier regard, il y a une expression qu'on utilise familièrement pour l'exprimer c'est le coup de foudre.

Si l'Eros sororal a besoin de longues années pour se construire, l'Eros événement n'a besoin que de quelques secondes pour que le miracle se produit. Dans l'Eros sororal « *il y a entre les deux partenaires un médiateur, celle du temps, du passé, bref d'une légalité ce sont les parents eux même qui ont fondé la légitimité de cet amour* »⁵⁵. En somme tous les ingrédients sont réunis pour faire durer cet amour. C'est du premier regard que naît l'éros événement, c'est ce même regard qui lia Hippolyte à Phèdre, Eriphile à Achille et la liste est longue. Cet éros tragique se conjugue avec le verbe voir: « *aimer, c'est voir* »⁵⁶.

Ce qui est sûr c'est que l'amour tragique celui qui est peint par Racine, est l'éros événement et restant toujours dans le même sillage d'idées ; le héros tragique vit cet amour comme une fascination, d'ailleurs c'est la raison pour laquelle il finit par perdre son contrôle car trop fasciné et ébloui au point d'être aveuglé par cet amour. Cependant il faudra peut-être préciser que c'est l'aliénation qui est à la base de cet amour. Car faut-il le rappeler pour Barthes toute relation qui lie deux personnes entre elle, est avant tout une épreuve de force : « *le sexe lui-même est soumis à la situation fondamentale des figures tragiques entre elles, qui est une relation de force* »⁵⁷.

Par ailleurs cette réflexion sur l'éros événement nous mène droit vers la scène érotique. Barthes à ce titre précise que toute amour tragique a une genèse ou ce qu'on peut appeler une scène originelle si bien que le personnage tragique pourra toujours revivre cette scène, qui est bien souvent érotique et ce grâce à une certaine imagination rétrospective. C'est en se fantasmant sur cette scène que le héros tragique se croit capable de s'affranchir de sa solitude.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

Une structure de l'écriture du tragique et non des moindres est le retournement ou le revirement tragique. Il est déjà défini par Platon « *changer toute chose en son contraire* »⁵⁸. C'est le pilier principal sur lequel se construit toute oeuvre tragique. Sophocle dans la tragédie d'OEdipe-roi a représenté le renversement de l'intrigue en s'appuyant sur le couple *turannos/pharmakos* ou roi divin/ bouc émissaire. A ce titre le personnage d'Oedipe est passé d'une extrémité à une autre : du meilleur (aristos) au pire (karistos)⁵⁹, et c'est ce qui fait le renversement tragique dans cette oeuvre.

Cependant il n'y a point de tragique sans « faute » ; à cet égard tout oeuvre tragique est nourri par une faute. Pour Barthes le héros tragique est celui qui : « *découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son fils, c'est pourquoi le fils prend sur lui la faute du père .Le héros tragique est innocent de naissance, il se fait coupable pour sauver dieu* »⁶⁰.

Le héros tragique est à l'origine innocent, c'est toujours le père qui est le vrai coupable. Et si ce n'est pas le père c'est dieu qui est le vrai fautif. Or le héros tragique n'a pas d'autres choix que d'assumer cette faute qu'il n'a même pas commise.

Et l'une des structures de l'écriture tragique est le personnage ou héros tragique Barthes le définit comme : « *l'enfermé qui ne peut sortir sans mourir* »⁶¹ il est enfermé dans un espace tragique qui est clos et lorsqu'il entreprend de quitter cet espace, c'est la mort qui le guette au détour. En outre l'instabilité et la division sont caractéristiques du héros tragique : il est un être instable et divisé, si bien que son amour et ses émotions sont instables : « *il ne se débat pas entre le bien et le mal, il se débat c'est tout* »⁶². Le héros tragique est proche d'un patient atteint par le dédoublement de la personnalité, en d'autres termes il est atteint par la scission du « je ». C'est pourquoi le monologue

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹ VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, (Edipe Roi) ».

⁶⁰ BARTHES Roland, *op.cit.* p. 55.

⁶¹ *Ibid.* p. 63.

⁶² *Ibid.* p. 51.

intérieur est si fréquent dans ces oeuvres tragiques. Car il est l'expression idéale de la division.

Pour Jean Pierre Vernant le personnage tragique : « *se constitue dans la distance qui sépare le démon et l'ethos* »⁶³ c'est-à-dire entre la manifestation d'une puissance supérieure (daimon) et d'un caractère individuel (ethos). Le héros tragique est naît vers le cinquième siècle (avant -jésus), cependant il faut préciser qu'il n'est pas ce modèle du héros de l'épopée et de la poésie lyrique, le héros tragique est faillible par essence si bien que ses défauts sont exposés en publique.

Pour Vernant, *OEdipe* est le héros tragique par excellence, il est l'homme de la démesure ou de l'hybris cette dernière est tout ce qui dépasse la mesure ; une sorte de fierté et d'arrogance funeste, le destin tragique d'Oedipe est dicté par « *les deux déterminations institutionnelles propres à la polis athénienne : l'ostracisme et la fête des Thaegelies* »⁶⁴. La première est un procédé politique dans la Grèce de Sophocle, qui consiste à l'exclusion d'un citoyen par suffrage ou vote. Cependant l'accusé n'a pas droit à une défense et il n'y a pas d'accusation. Il suffit seulement qu'il y'ait consentement général de tous les citoyens de la Cité. Quelqu'un de démesurément grand pour la cité est à leurs yeux un danger imminent. *La fêtes des Thegalies* consiste à l'exclusion symbolique cette fois- ci du « pharmakov » ou le bouc émissaire, qui symbolise toute la bestialité des hommes de la cité.

A cet égard OEdipe mérite largement l'exclusion car il est non seulement un personnage dont la démesure est légendaire : il est à la fois trop grand, trop puissant, trop heureux et en même temps il est trop vil .Si au début de la tragédie sa grandeur n'a d'égale que les dieux, à la fin de la pièce il est devenu, ironie du sort, égal aux bêtes.

⁶³ VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, Œdipe Roi ».

⁶⁴ VERNANT Jean Pierre, « Sophocle, Œdipe Roi ».

On revient à la mort tragique pour dire que le héros tragique cherche la mort et ce pour rompre une situation, et cette même volonté- même si elle ne se concrétise pas-elle est cependant considérée comme une mort. C'est la mort rupture qui peut être la conséquence d'une découverte d'une vérité tragique comme la mort de Ourida dans le roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Aussi le suicide et la mort envoyée comme l'assassinat sont des formes idéales de la mort tragique car elles sont toutes les deux des morts agressives.

Conclusion partielle.

En guise de conclusion, on peut dire que le tragique puise son origine dans la tradition millénaire de la tragédie mais lorsque on essaye de définir le tragique moderne il est nécessaire de le lier au contexte sociohistorique de notre époque. Le tragique est donc cette situation de l'homme ligoté par des chaînes invisibles, celles d'une fatalité qui lui dévoile toute sa faiblesse, et son incapacité à maîtriser un destin qui lui réserve une mort certaine. De plus, nous avons noté que le tragique déborde du cadre étroit de la tragédie pour épouser un genre littéraire qui est en adéquation avec l'époque moderne, c'est le tragique romanesque. Par la suite, on a vu que l'écriture du tragique renferme en son sein des structures qu'on a définies brièvement.

Deuxième partie :

ETUDE DES

STRUCTURES DE

L'ECRITURE

TRAGIQUE

Introduction.

Dans notre étude des structures du tragique, nous sommes amenés à distinguer entre deux genres de tragique car ce dernier est issu de deux sources différentes, d'un côté il puise dans la tradition du tragique antique et d'autre part il fait échos à un tragique qu'on peut qualifier de moderne.

Le tragique antique met en scène des personnages tragiques qui sont régis par une fatalité tragique ou une transcendance divine qui les condamne à un destin tragique. Dans cette optique du tragique antique se pose avec acuité la problématique de la culpabilité ou de l'innocence des personnages tragiques. Ces derniers héritent souvent des fautes de leurs pères.

Ce tragique antique est le résultat de l'aveuglement du héros tragique. Or même cet aveuglement est problématique dans la mesure où s'impose la question de savoir est-ce les dieux qui sont à l'origine de cet aveuglement? Ou bien c'est le héros lui-même qui ne veut voir la réalité et commet ainsi la faute de son plein gré? Dans ce sillage, Jean Pierre Vernant affirme :

« La tragédie est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin .Mais ce n'est pas pour souligner dans la personne du héros les aspects d'agent, autonome et responsable. C'est pour le peindre comme un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : agent, mais aussi bien agi, coupable et pourtant innocent, lucide en même temps aveugle »⁶⁵

Les diverses transgressions que le personnage tragique commet à savoir la démesure, l'éros etc., ne sont-elles pas des preuves de sa culpabilité. Cependant toute transgression qui émane de ce personnage porte aussi la marque de la fatalité tragique et d'une ingérence divine. Le retournement tragique comme exemple de structure du tragique antique concrétise pour sa

⁶⁵ VERNANT Jean Pierre, *article sur la tragédie dans l'Encyclopédie Universalis*

part cette condamnation des personnages à un destin tragique et les culpabilise plus qu'il les innocente.

Le tragique moderne pour sa part pose comme problématique fondamentale le rapport du personnage tragique avec son identité divisée si bien qu'il vit une crise identitaire aigüe et un déchirement entre deux mondes. De plus, il s'avère que dans ce tragique moderne le personnage tragique est victime d'une transcendance sociohistorique. L'émigration, la précarité sociale en plus d'une certaine hostilité qui émane des Français et des Algériens, sont les éléments constitutifs de cette nouvelle forme de transcendance.

Par ailleurs, le tragique moderne est lié à une thématique tragique qui comprend entre autres la solitude, le désespoir, la plainte etc. En somme, il s'agit des différentes manifestations qui illustrent la déchéance du personnage tragique et qui suscitent chez les lecteurs le sentiment de pitié.

I. Un tragique antique.

I.1. La culpabilité tragique.

Ce roman de HADDAD est tragique car il met en scène un nombre important de fautes tragiques commises par les personnages. Et comme il n'y a point de tragique sans « faute », nous serons amenés à étudier ces fautes tragiques.

Toute tentative de définir le héros tragique ne peut se faire sans le recours à la Poétique d'Aristote. Pour ce dernier ce héros est :

« L'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa

perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise »⁶⁶.

Ce célèbre passage de *la Poétique* nous montre le rôle aussi important que déterminant de la faute tragique dans le jaillissement du tragique dans toute oeuvre tragique.

1.1. La faute tragique.

1.1.1. De la faute originelle.

A propos de cet épineux problème de la faute tragique Beckett affirme que le tragique ignore les lois qui régissent le monde des hommes, autrement dit il n'entretient aucun rapport qui soit avec la justice humaine. Dans ce sillage d'idées, le même dramaturge insiste sur cette notion d'expiation et ce pour expliquer la faute tragique, il affirme entre autres que :

« La tragédie est le récit d'une expiation [...] le personnage tragique représente l'expiation du péché originelle, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses « socimalorum » (compagnons dans le malheur) : le péché d'être née »⁶⁷

L'interprétation beckettienne de la faute tragique est radicale dans le sens où elle est la conséquence de la naissance même de l'homme. C'est ce péché d'être née qui condamne l'homme à une vie tragique. C'est d'après Beckett la seule faute que l'homme ait commise, et c'est pourquoi il est condamné avec ses compagnons de malheur à l'expiation de cette faute.

Dans le paradis mythique d'Éden dont Adam et Ève, les ancêtres de l'humanité, étaient les résidents privilégiés, rien et nul ne présageait qu'ils seraient un jour délogés de ce paradis. Et pourtant c'est ce qui s'est réellement

⁶⁶ ARISTOTE, *La Poétique*, Les Belles Lettres, 1999.

⁶⁷ BECKETT, Proust, Edition de Minuit, 1990. Cité par LOMBEZ Christine, BISMURTHE Hervé, *Lecture d'une oeuvre : En attendant Godot, Fin de partie de Beckett*, Edition du temps

passé. A l'origine de cette déchéance généralisée de tout le genre humain, c'est cette faute originelle, celle qu'a commise Ève.

S'il n'y a pas plus grand manipulateur que Satan, le moins qu'on puisse dire c'est que la femme aussi exerce dans cet art avec brio. C'est pourquoi le pauvre Adam, dans cette naïveté propre à l'homme, a fini par accepter de croquer cette maudite pomme. Cette faute originelle a précipité l'humanité dans un gouffre celui de la souffrance et de la déchéance terrestre. La faute originelle, celle que la femme a commise est à l'origine des malheurs de l'humanité et de sa condition tragique.

Ne dit-on pas que l'Histoire se répète, la femme est, à cet égard, dans son élan de fidélité et d'allégeance à son ancêtre Ève, continue d'être l'une des actrices influentes qui détermine la condition tragique de l'homme. Dans le roman que nous analysons la femme continue à fauter, à manigancer, à séduire, bref elle est là pour nuire, et elle contribue elle aussi au caractère tragique du roman *Le Quai aux Fleurs* ne répond plus.

2.1 L'homme coupable et innocent.

2.1.1. La jalousie.

La jalousie est l'une des caractéristiques du personnage tragique. Ce dernier se trouve souvent concurrencé par un rival qui menace son union avec la personne aimée. Monique se trouve justement dans cette posture de jalousie. C'est pourquoi elle considère Ourida comme une dangereuse rivale.

La jalousie est un mal qui ronge en profondeur le personnage tragique. Ce qui le laisse agir d'une façon aussi irréfléchie qu'inconsciente. Ce mal est en soi une des causes du destin tragique des personnages de cette fiction. Ourida jalouse Monique, Simon jalouse Khaled. La jalousie précipite nos personnages tragiques dans l'aveuglement et les laisse incapables de saisir la gravité de

leurs actes. Elle fait partie de ces nombreuses transgressions qui nourrissent les tragédies et poussent nos deux personnages tragiques à commettre l'irréparable.

2.1.2. De l'innocence à la culpabilité.

Le héros tragique est à la fois coupable et innocent, Barthes exprime cette position du héros tragique qui est à mi-chemin entre la culpabilité et l'innocence ainsi « *On peut dire que tout héros tragique naît innocent, il se fait coupable pour sauver dieu* »⁶⁸. En d'autres termes, l'homme se trouve dans une situation où il n'a pas d'autres choix que d'assumer une faute qui n'est pourtant pas la sienne.

D'autre part, si l'innocence est innée à l'homme, il est par ailleurs impossible de désigner l'Antériorité⁶⁹ comme unique responsable du destin tragique de l'homme. Aussi la culpabilité du personnage tragique devient à ce titre « *une nécessité fonctionnelle* »⁷⁰. Car pour que le monde continue de *fonctionner* comme il a toujours été, et en même temps pour que cette faute ne soit pas mise sur le dos de cette Antériorité qui comprend Dieu et les pères, qui sont par ailleurs les créateurs du monde et du héros tragique même, ce dernier se trouve dans l'obligation de considérer cette faute comme celle qu'il a commise réellement.

Les personnages tragiques du roman que nous analysons sont *a priori* innocents de naissance cependant l'Antériorité c'est-à-dire Dieu, les pères et le sang leurs ont légué cette culpabilité qui les condamne à une destinée des plus tragiques. L'héritage tragique laissé par cette Antériorité accusatrice ne leur laisse aucune autre alternative que celle d'assumer et d'accepter cette culpabilité.

⁶⁸ BARTHES Roland, *op.cit.*

⁶⁹ *Ibid.* Pour Barthes l'Antériorité comprend Dieu, le père, la loi, le sang etc.

⁷⁰ *Ibid.*

Le héros tragique n'a pas d'autre choix que d'assumer cette faute, car cette dernière s'avère partagée par le personnage tragique et par cette antériorité, dans ce sillage d'idées et concernant cette épineuse question de la culpabilité tragique J-P Vernant écrivait :

« La culpabilité s'établit entre l'ancienne conception religieuse de la faute souillure, de l'hamartia, maladie de l'esprit, délire envoyé par les dieux, engendrant nécessairement le crime, et la conception nouvelle où le coupable, hamarthon et surtout adikhon, est défini comme celui qui sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit »⁷¹

Il en résulte que cette conception particulière de la culpabilité tragique, place le personnage tragique devant le fait accompli et ce en affirmant sa part de responsabilité dans cette situation tragique et sans pour autant innocenter cette antériorité qui reste, de l'avis de Vernant, aussi responsable et coupable que le pauvre personnage tragique.

3.1. La démesure.

Le personnage tragique est un être démesuré, et Jean Pierre Vernant considérait le personnage d'OEdipe comme étant un héros tragique par excellence, car il se caractérise par la démesure ou ce qui est connu en grec sous le nom de *l'hybris*. La démesure peut correspondre à tout ce qui dépasse la norme admise par la communauté dont l'homme fait partie. On peut dire que la démesure s'exprime sous la forme d'un certain anticonformisme qui va à l'opposé des canons et des lois qui régissent le groupe social auquel ce personnage appartient. La démesure est tout ce qui dépasse la mesure ; une

⁷¹ TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie*, <http://www.ac-nancy-metz.fr/enseigne/lettres/langues-anciennes/textes/dict-tragedie.htm>.

sorte de fierté et d'arrogance funeste⁷² qui mène le personnage tragique au malheur. Les personnages du roman de HADDAD, sont des personnages démesurés et ce facteur contribue à leur situation tragique et au caractère tragique de l'oeuvre.

3.1.1. Apollon et Dionysos.

Nietzsche a établi cette distinction entre Apollon et Dionysos dans son célèbre ouvrage *La Naissance de la Tragédie* même s'il n'est pas le premier à le faire, cette distinction remonte en effet à Plutarque (46-120 ap. J-C). Pour Nietzsche, Dionysos est le symbole de la démesure et Apollon est celui de la mesure. Et à ce titre, la tragédie est issue des célébrations religieuses en l'honneur de Dionysos, et l'art tragique était essentiellement consacré au personnage et en même temps divinité qui est Dionysos et à la démesure.

L'opposition Apollon / Dionysos symbolise cette ambivalence qui est propre à la nature de l'homme entre l'ordre et le désordre et en même temps la justice et l'hybris⁷³ et celle de la loi et de la violence¹. Le héros tragique est issu de Dionysos qui renvoie au désordre, à la démesure et à l'hybris. Cette découverte du principe dionysiaque par Nietzsche, et avant lui par Plutarque, constitue une remise en question de cette sérénité apollonienne à laquelle les Grecs ont toujours été attachés. Ce second visage du Grec ancien est celui de la démesure dionysiaque.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Démesure

I.2. De l'éros au revirement.

2.1. Le tragique à travers l'Amour passion.

Dans la préface de *Britannicus* (1669) Racine a défini la tragédie comme étant :

« Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se pose en un seul jour et qui s'avancant par degrés vers la fin n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages »⁷⁴.

L'auteur classique nous montre entre autres que la crise classique est bâtie sur les conflits personnels entre les personnages. Et le même auteur ajoute dans la préface de *Bérénice* (1671):*« Ce n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action soit grande, que les auteurs soient héroïques, que les passions soient excitées »⁷⁵*

Les passions sont mises sur le même pied d'égalité avec la grandeur de l'action et l'héroïsme des personnages. Leur rôle est de procurer de la majesté tragique⁷⁶. Les conflits passionnels deviennent par voie de conséquence un élément aussi indispensable que déterminant dans la structure de toute œuvre tragique.

2.1.1. Le coup de foudre.

Quand Khaled voit Monique pour la première fois, il a ce sentiment de surprise qui est dû peut-être à la beauté de cette dernière. Car il ne s'attendait sûrement pas à rencontrer une fille d'une telle beauté. Cette première rencontre

⁷⁴ RACINE Jean, *Andromaque*, Cité par SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses.

⁷⁵ RACINE Jean, *Bérénice*, cité par SAUVAGE Pierre.

⁷⁶ SAUVAGE Pierre, *op.cit.*

constitue la première étincelle et le point de départ de la passion qui lie ces deux personnages tragiques. Il s'agit du coup de foudre ou ce que Barthes a appelé l'éros événement, ce coup de foudre est défini comme un « *amour subi et violent* »⁷⁷. Ce phénomène frappe le personnage tragique et le rend incapable de réagir, il ne peut que constater sa situation d'enchaîné par les chaînes de la passion. Face à cette dernière qui le tourmente, c'est « la raison » qui est la première faculté à subir les affres et le diktat de la passion. A ce propos Racine écrivait justement dans ses *Stances à Parthénice* : « *Sitôt que je t'ai vue [...] ma raison fut vaincue* »⁷⁸. Ceci explique pourquoi nos deux personnages tragiques ont tendance à déraisonner ou du moins raisonnent mal.

2.1.2. L'éros rétrospectif.

L'éros tragique « *reproduit indéfiniment la scène originelle qui l'a formé* »⁷⁹ et cette grâce à la rétrospection. Les souvenirs et les rétrospections prennent une importance primordiale dans la vie de nos personnages tragiques.

Car le personnage tragique est non seulement enfermé mais il est aussi seul. Il résulte de cette solitude forcée à laquelle il est condamné, des appels incessants à la mémoire rétrospective, et aux pouvoirs que détiennent les souvenirs. Barthes s'exprime au sujet des récits rétrospectifs en affirmant : « *le récit n'est nullement une partie morte de la tragédie ; bien au contraire, c'en est la plus fantasmatique, c'est-à-dire, en un sens, la plus profonde* »⁸⁰

Aussi contradictoire que cela puisse paraître, l'éros tragique ou l'Amour passion ne devient réel et effectif que lorsque il est vécu comme souvenir : « *le corps adverse est bonheur lorsqu'il est image ; les moments réussis de*

⁷⁷ Dictionnaire Larousse illustré.

⁷⁸ SAUVAGE Pierre, *op.cit.*

⁷⁹ BARTHES Roland, *op.cit.*

⁸⁰ *Ibid.*

l'érotique racinien sont toujours des souvenirs »⁸¹. Les personnages tragiques de ce roman que nous analysons possèdent eux aussi cette faculté de revivre le passé, de goûter à chaque fois qu'ils le veulent à ce bonheur qui par ailleurs relève du passé car :

« *La naissance de l'amour est rappelé comme une véritable scène : le souvenir est si bien ordonné qu'il est parfaitement disponible, on peut le rappeler à loisir, avec la plus grande chance d'efficacité* »⁸²

Il suffit que le personnage ressente le besoin et la nostalgie de revoir ce passé heureux dans ce présent qui s'avère malheureux, pour que se déclenche ce mécanisme rétrospectif. Il existe une figure de rhétorique classique, il s'agit de l'hypotypose, à travers cette dernière c'est « *l'image qui tient lieu de la chose* »⁸³ en d'autres termes c'est le souvenir qui impose cette image du passé et la rend présente, presque aussi réelle que la réalité elle-même.

En somme, même si l'éros tragique peut procurer une joie éphémère aux personnages tragiques et ce par le biais du souvenir, cependant on ne peut faire passer sous silence son caractère destructeur. La passion tragique au-delà de l'impossibilité de se concrétiser sur le terrain elle représente, aux yeux de presque tous les auteurs tragiques, un danger pour la société : « *la passion est présentée comme une force mauvaise qui détruit ceux qui la subissent* »⁸⁴. Il est évident que si nos personnages obéissent à leurs passions et ils tombent souvent dans la tentation, n'y a-t-il pas cependant une autre instance qui contrôle, d'une main de fer, les destinées de nos personnages. Dans ce cas, que peuvent nos personnages tragiques devant la fatalité tragique?

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses, 1983

2.2. La fatalité tragique.

2.2.1. Le fatum⁸⁵.

Il ne sera pas facile de comprendre la notion de la fatalité tragique, sans faire un éclairage sur les différentes acceptions sémantiques de cette notion. Dans nos altercations quotidiennes on a tendance à confondre des notions telles que destin, destinée, sort, fatalisme, fatalité etc. C'est pourquoi nous allons essayer de définir brièvement ces différentes notions. Première distinction à faire est celle de destin/destinée. Le destin n'est qu'une partie, une forme qui exprime la destinée, cette dernière est une notion générique qui veut dire : « l'ensemble des événements qui « arrivent » à l'homme »⁸⁶ et ces événements en question peuvent s'accorder avec la volonté de l'homme dans ce cas on dira que c'est une destination qui est essence et loi de la personnalité de l'individu et surtout une exigence intérieure. Et quand d'autre part, ces événements ne s'accordent pas avec la volonté de l'homme, il s'agit bien du destin qui vient de l'extérieur, du dehors. Précisons que c'est ce destin qui est représenté dans les tragédies grecques d'Eschyle et d'*OEdipe-roi* de Sophocle.

Ces tragédies sont l'expression de la version antique du destin, *le fatum* en l'occurrence, qui régit et dicte les actions humaines. A ce titre, l'homme essaiera de se réconcilier avec son destin et cette tentative de réconciliation est un problème aussi originel qu'éternel. Or, cette tentative de faire en sorte que le destin soit la destination propre de l'homme, est vouée à l'échec.

2.2.2. Prédestination au malheur.

La fatalité tragique est proche de cette notion de fatalisme qui est une attitude religieuse qui considère tous les événements de la vie de l'homme

⁸⁵ « la fatalité tragique ». TARDIOLI M, *Dictionnaire de la tragédie*. http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/LanguesAnciennes/Textes/dict_tragedie.htm

⁸⁶ JULIA Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse

irrévocablement fixés à l'avance. En ce sens, la fatalité est à l'opposé de la liberté humaine. Car elle soutient l'idée selon laquelle toute vie humaine est fixée au préalable, toute existence est déterminée à l'avance par un destin inéluctable et une loi qui nous dépasse. L'antiquité grecque possède une notion qui est celle de *l'anankè*⁸⁷ qui désigne cette nécessité qui régit la vie des hommes et celle des dieux.

« *Le tragique suppose la présence d'une transcendance, le fatum quelle que soit sa forme : divine, familiale, historique etc. Et qu'il engage l'homme dans un combat perdu d'avance avec cette transcendance* »⁸⁸. Il s'agit là d'une transcendance divine même si les personnages de notre roman sont aussi victimes d'une transcendance sociohistorique que nous allons étudier dans la troisième partie.

3.1. Le revirement tragique.

Le revirement tragique est défini par Barthes comme : « *changer toute chose en son contraire* »⁸⁹ toute oeuvre tragique se construit sur ce mécanisme fondamental. Ce revirement ou renversement reflète le mouvement monotone de la création fait d'ascension et de chute, de grandeur et de décadence, et il est à l'image de la vie de l'homme jonchée de bonheur et malheur, de rire et de larmes, de vie et de mort. Ces renversements sont considérés comme « *un grand moment tragique, que le héros, être exceptionnel, passe de l'ignorance à la connaissance et connaît ainsi son destin, son identité, sa faute* »⁹⁰

Il peut y avoir au niveau d'une seule oeuvre un revirement tragique principal sur lequel se construit l'intrigue toute entière. Le roman *Le Quai aux Fleurs ne répond*

⁸⁷ JULIA Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse

⁸⁸ MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Dunod. Paris, 1999

⁸⁹ BARTHES Roland, op.cit.,p. 51.

⁹⁰ BIET Christian., p. 24.Cité dans NAUGRETTE Florence, « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne ».
<http://www.groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/99-01-23Naugrette.pdf>

plus est effectivement construit sur un revirement principal qui saisit l'oeuvre dans sa globalité. C'est à travers les péripéties du roman qu'on saisit l'ampleur de ce revirement tragique. Le personnage tragique Khaled va connaître une période de bonheur éphémère avec Monique cependant une nouvelle donne va changer d'une façon radicale sa destinée, et c'est le propre même de ce mécanisme de renversement tragique de faire basculer les personnages tragiques d'une situation de bonheur vers le malheur.

3.1.1. De l'ignorance à la reconnaissance.

Khaled est le découvreur d'une vérité tragique qui changera le cours de sa vie. Et comme le souligne Charles Bonn le tragique est issu aussi de cette découverte d'une vérité⁹¹. Cette dernière est en rapport avec la dernière source de bonheur qui lui reste, Ourida en l'occurrence. Faut-il rappeler la certitude de Khaled quant à la fidélité et à la sincérité de Ourida, à aucun moment de la fiction il se doutait qu'elle pouvait le trahir. Cependant la désillusion sera grande lorsqu'il découvrira, non sans surprise, cette vérité tragique selon laquelle Ourida l'a trompée avec un parachutiste français. En somme, la pureté et la fidélité sur lesquelles il misait tant n'était qu'un leur, qu'une illusion supplémentaire qui s'ajoute au lot déjà garnie de déceptions et de désillusions qui caractérisa la vie du jeune homme.

Cette étape du roman correspond à *l'ignorance*⁹² du héros tragique quant à la vérité suprême concernant la pureté de sa dulcinée. Le mécanisme de reconnaissance inclue ce passage du héros de cet état d'ignorance vers l'état de reconnaissance. Cette dernière est dans ce roman liée à la découverte de cette trahison de Ourida.

Le héros tragique découvre non sans grande stupéfaction ce changement radical qui touche son destin :

⁹¹ Bonn Charles, *le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée.*

<http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/RomAlg/Rom 1e Partie>

⁹² ARISTOTE, *op.cit.*, p. 44

« C'est la conscience de cette symétrie qui terrifie le héros frappé ; ce qu'il appelle le comble d'un changement, c'est l'intelligence même qui semble toujours conduire la fortune précisément dans sa place opposé ; il voit avec terreur l'univers soumis à un pouvoir exact : la tragédie est pour lui l'art du précisément »⁹³.

La conjonction « *précisément* » exprime ce passage de la certitude au doute et du comble vers la chute. A ce propos, on peut dire que c'est précisément quand Khaled commence à jouir du bonheur avec Monique, qu'il découvre la trahison de sa bien-aimée.

II UN TRAGIQUE MODERNE.

II.1. Une transcendance sociohistorique.

Le tragique moderne est profondément ancré dans un contexte sociocritique particulier. Dans toute oeuvre littéraire contemporaine le tragique moderne se manifeste dans des périodes historiques décisives⁹⁴ et dans des moments de gestations et de grands bouleversements tels que les guerres et les révolutions.

Le roman que nous étudions est la représentation littéraire d'une période historique donnée. Faut-il préciser que les publications de Malek HADDAD se situent entre 1956 et 1961, c'est-à-dire que le contexte historique qui l'a vu naître est celui de la guerre de libération et cette période s'avère être l'une des plus agitées du vingtième siècle.

⁹³ BARTHES Roland, *op.cit.*, p. 52-53

⁹⁴ BARBERIS Pierre, *Le prince et le Marchand*, Cité par ACHOUR Christiane, REZOUG Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*. Alger, OPU, 1995, p. 268.

Nous tenterons dans ce chapitre d'étudier les différentes manifestations du tragique moderne en les liants au contexte sociohistorique de l'oeuvre. En d'autres termes, nous chercherons à établir un rapport entre le texte du roman et son contexte à savoir la façon dont le texte élabore et traduit sur le plan de la représentation et de la fiction des situations historiques vécues.

La plupart des sociologues ont soulignés ce rapport étroit qui existe entre la conscience collective et les consciences individuelles qui structurent toute société. Émile Durkheim, le célèbre sociologue français a énormément insisté sur cette impossibilité pour tout artiste ou écrivain de se démarquer de cette conscience collective qui est propre à sa société. C'est ce qu'il affirme en écrivant ceci : « *Même le moraliste qui croit pouvoir, par la force de la pensée, se soustraire à l'influence des idées ambiantes, ne saurait y parvenir ; car il en est tout imprégné et, quoi qu'il fasse, c'est elles qu'il retrouve dans la suite de ses déductions* »⁹⁵ et Malek HADDAD pour sa part ne déroge pas à cette règle, *Le Quai aux Fleurs ne répond* est un exemple significatif qui traduit ce rapport étroit qui existe entre une oeuvre littéraire et son contexte sociohistorique qui la vue naître.

Dans la perspective du tragique antique, les personnages tragiques sont condamnés par une transcendance divine à un destin tragique. En revanche, le tragique moderne met en scène des personnages qui sont condamnés par une transcendance sociohistorique à un destin tragique. Cette nouvelle forme de transcendance qu'on peut qualifié aussi de contemporaine se traduit dans cette oeuvre à travers la précarité sociale et la pauvreté, et par l'émigration et le déchirement tragique entre deux identités et aussi l'ambiguïté tragique qui s'empare des personnages tragiques.

⁹⁵ DURCKHEIM Emile. Cité par AKBAL Mehenni, *op.cit.*, p. 57

1.1. Une fatalité sociale.

Dans son ouvrage intitulé *Le retour du Tragique*⁹⁶ Jean Marie Domenach semble remettre en question la fatalité tragique antique en affirmant :

« On découvre que ce n'est pas les dieux qui suscitent l'inconciliable, l'inexplicable et l'incompréhensible, mais l'homme simplement dès qu'il entreprend d'aimer, de créer, d'organiser et d'être heureux, dès qu'il convoite la personne des autres et la sienne »⁹⁷

Il y a une volonté d'abolir la fatalité tragique et de remettre en cause le pouvoir et l'influence du divin sur l'homme, qui dicte souverainement leur destinée. C'est d'autre part une vision laïque de la fatalité qui nie toute intervention divine sur les actes de l'homme. Cette vision particulière de la fatalité s'oppose à ceux qui désignent d'un doigt accusateur Dieu comme seul responsable du tragique de l'homme. On assiste au déplacement de la responsabilité du divin vers l'homme. L'homme est ainsi responsable de tout ce qui lui arrive et donc de son destin tragique et ce dès qu'il a l'intention d'aimer et d'être heureux c'est-à-dire agir devient synonyme du malheur voire du tragique.

Depuis la nuit des temps l'homme est hanté par des questions existentielles telles que : qui est responsable de nos malheur et de notre tragique les dieux ou bien nous même ? Dans l'Antiquité grecque les dieux étaient considérés comme responsables du jaillissement du tragique, cependant de nos jours les choses se présentent d'une façon différente où d'après toujours Domenach on assiste à une certaine réconciliation entre les hommes et le dieu. En d'autres termes, Dieu est désormais exclue de cette équation. L'homme devient par voie conséquence responsable de ses actes et de sa destinée. Or cette évacuation de l'idée de Dieu n'est pas sans conséquences, elle brouille l'homme avec lui-même et avec les autres hommes. On peut donc affirmer

⁹⁶ BOUCHETA Es-Sett, « Le Retour du tragique dans le drame romantique ». http://www.ecrits-vains.com/points_de_vue/bouchta2.htm

⁹⁷ *Ibid.*

qu'une forme autre que la fatalité tragique antique existe qui est la fatalité sociale, cette dernière est étroitement liée aux phénomènes sociaux tels que la marginalisation, la haine et l'exclusion. Dans les personnages dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* sont victimes de leurs semblables qui les condamnent à un destin tragique. Ces personnages sont victimes de leurs semblables qui les privent de leurs droits et les condamnent à l'exclusion et à la marginalisation et ils subissent cette marginalité comme une fatalité sociale, ce qui prouve que l'homme peut être aussi le déclencheur du tragique.

1.2 Le dilemme.

L'ambiguïté tragique le pousse à se poser la question : *que faire?*⁹⁸ Le personnage tragique se trouve dans une situation où il doit faire un choix important et douloureux dont les conséquences sur lui même et sur son entourage sont décisives.

Le dilemme oppose souvent l'honneur à l'amour, Khaled se trouve justement dans cette situation du personnage tragique déchiré par ce dilemme entre un amour impossible pour Monique, et un honneur qui lui interdit de trahir sa femme Ourida. Khaled est attiré par la beauté et le fort caractère de Monique, mais en même temps il éprouve des sentiments fort envers une autre femme Ourida en l'occurrence, et qui est par ailleurs sa femme avec la quel il a des enfants.

Il s'agit là de la première situation de dilemme à laquelle Khaled est confronté. Cette même situation s'accroît davantage est prend une tournure dramatique lorsque Monique lui avoue qu'elle l'aime.

Notre héros tragique se trouve dans cette situation inconfortable de dilemme. Aussi se plaint-il de la difficulté de faire un choix. Doit-il rester en France vivre son

⁹⁸ Vernant Jean Pierre, « aux racines de l'homme tragique », entretien *Le Monde* du 15 -3-2005, [http:// :www.esnips.com/doc/en/f5b7be](http://www.esnips.com/doc/en/f5b7be),

amour avec Monique ? Ou bien doit-t-il repartir pour l'Algérie et rester fidèle à sa femme et à ses enfants ? En effet Khaled doit choisir entre une vie difficile et miséreuse à Constantine, ou bien d'opter pour une vie en France qui serait peut-être moins difficile. Rester au Quai aux fleurs ou repartir en Algérie, c'est cette grande interrogation qui déchire ce personnage tragique.

1.3. La division.

Les personnages de notre roman évoluent dans un contexte sociohistorique agité si bien que le déchirement, le dilemme, la division voire la contradiction nous paraissent comme des comportements qui sont la représentation fidèle de cette époque.

La division est « *le structure fondamentale de l'univers tragique* » qui se manifeste essentiellement dans le langage des personnages tragiques. Khaled est peut être le personnage le plus divisé du roman car il est déchiré entre deux choix de vie. La division de ce personnage se caractérise par une scission qui saisit son « moi » qui est scindé en deux parties : la première partie affiche un certain attachement pour son origine algérienne aussi. Quant à la deuxième partie de ce personnage, elle s'attache davantage à sa nouvelle vie en France.

Le tragique moderne se manifeste aussi à travers une thématique qui lui est propre. Cette thématique tragique de l'homme moderne qui est victime du contexte sociohistorique dans lequel il évolue.

II.2. Le tragique moderne et sa thématique.

On ne peut guère parler de transcendance sociohistorique et encore moins de tragique moderne sans faire allusion à la thématique de l'homme tragique souffrant. La

source de ses maux est le contexte sociohistorique dans lequel il évolue, cette thématique tragique comprend entre autre la solitude, le désespoir, la mélancolie.

2.1. La solitude.

Cette tendance à la solitude et à l'isolement et aux replis sur soi porte l'emprunte de la culpabilité tragique et des remords de conscience et en même temps le résultat de cette différence

2.2. Désespoir et mélancolie.

Les personnages de notre roman découvrent une vérité cruelle selon laquelle ils sont condamnés à un destin tragique par une transcendance qui peut être divine ou sociohistorique. Cette prise de conscience suite à un aveuglement qui a duré longtemps déclenche chez nos personnages un certain nombre de réactions. Certains essayent de dépasser cette situation tragique, cependant il s'avère que toute tentative de s'affranchir de cette situation est vouée à l'échec. Aussi les sentiments de désillusion et de désespoir et de mélancolie remplacent la lutte et la résistance.

Le désespoir vient du mot latin *de-spearare* et qui veut dire « *tomber de son espoir* »⁹⁹. On comprend par conséquent que tout désespoir existe par rapport un espoir perdu. Ce sentiment est dû à une certaine perte de goût, d'ambition et d'enthousiasme de vivre. Une personne désespérée est celle qui a perdu le sentiment de pouvoir agir pour changer les événements, le cours des choses en somme le destin. Dans un autre sens, le désespoir pour d'autres peut résulter de la moralité de l'homme, de sa faiblesse devant toute sorte d'adversité, ou encore, peut être le résultat d'une accumulation d'échecs. De plus, le désespoir peut aussi être une manière d'exprimer le refus et la négation d'un ordre quelconque, d'une norme et des règles établies.

⁹⁹ JULIA Didier, *Dictionnaire de philosophie*, Larousse /VUEF 2001

Conclusion partielle.

L'analyse des structures de l'écriture tragique et la mise en lumière des deux sources principales du tragique dans ce roman, nous permet de saisir toute la complexité de cette oeuvre qui fait échos d'une part à la tragédie grecque et d'autre part à un tragique moderne que le contexte sociohistorique du XXe siècle n'a fait qu'accentuer.

L'aveuglement des personnages tragiques est un motif axial de ce tragique antique dont les Dieux sont *a priori* les principaux responsables. Le destin tragique de ces personnages est déterminé par une forme de transcendance divine qui les condamne à commettre *l'hamartia* ou la faute tragique et cette dernière est traduite par un nombre important transgressions que nous avons par ailleurs étudiées dans le premier sous chapitre.

Concernant la deuxième source du tragique dans ce roman qui est le tragique moderne, nous pensons avoir prouvé que l'épreuve de l'identité est une épreuve tragique par excellence¹⁰⁰. La quête de la véritable identité est caractéristique de ce tragique moderne. Dans l'optique du tragique moderne, le problème de l'identité se pose donc avec acuité et dans ce sillage « *le choix de questions sans issue, de façon à alimenter d'une façon sure l'appétit de l'échec* »¹⁰¹ est une caractéristique fondamentale du genre tragique.

Nous venons aussi de montrer qu'il existe une thématique qui est inhérente à ce tragique moderne. Des thèmes tels que la solitude, le désespoir, la mélancolie...etc. traduisent toute la souffrance et la déchéance de l'homme moderne condamné par une transcendance sociohistorique à un destin tragique. Dés lors, la souffrance de ces personnages tragiques suscite le sentiment de pitié des lecteurs, et dans ce cas la présence du pathétique dans une oeuvre du XXe siècle ne constitue nullement une

¹⁰⁰ BARTHES Roland, *op.cit.*,p. 128.

¹⁰¹ *Ibid.*,p. 128-129.

anachronie loin delà elle prouve que même dans notre époque moderne une oeuvre romanesque de HADDAD peut susciter ce sentiment pathétique.

Ainsi au terme de ce deuxième chapitre, on peut confirmer la véracité des hypothèses avancées dans l'introduction générale. En effet, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est un roman tragique car il reprend les structures du tragique antique et comme nous venons de le voir il est aussi le résultat d'un contexte sociohistorique tragique. Quant à la troisième hypothèse qui est liée à l'aspect formel et aux éléments de dramatisation du récit de notre roman, nous tacherons d'examiner la véracité de cette hypothèse dans le prochain chapitre.

Troisième partie :

**Vers une poétique du
tragique**

Introduction.

Après avoir étudié les structures de l'écriture tragique dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* en se basant sur les deux formes antique et moderne qui sont, à notre humble avis, les deux déclinaisons du tragique dans notre roman. Nous tenterons d'étudier dans ce troisième et dernier chapitre de notre mémoire, la dimension poétique de l'écriture tragique et la dramatisation de son récit.

Le récit de ce roman rompt avec la tradition réaliste et suit une nouvelle voie qui est en adéquation avec le genre tragique celle de la dramatisation du récit. La structure singulière du récit de ce roman dont le début est « *conformément au principe du début in medias res prôné par Horace* »¹⁰² annonce d'emblée une tension dramatique et une problématique de taille qui est la mort du héros tragique Khaled. La dramatisation du récit est accentuée, comme nous allons le voir dans ce chapitre, par la narration analeptique et la multiplication des voix narratives.

Les trois phases de l'intrigue tragique à savoir la situation initiale, le nouement et la situation finale témoignent aussi de la grande tension dramatique qui caractérise l'intrigue et le récit de ce roman. Quant à l'analyse sémiologique de cette intrigue elle nous permettra de rendre compte du caractère conflictuel des relations entre les personnages tragiques du roman et en même temps d'expliquer le déroulement de l'action tragique.

L'étude de la spatio-temporelle nous sera d'un grand apport dans la compréhension du rôle joué par les deux éléments de l'espace et du temps dans le processus de dramatisation du récit du roman.

¹⁰² MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, DUNOD, Paris, 1999.,p. 126.

I. Une intrigue tragique.

I-1- Étude de l'intrigue du roman.

Dans sa *Poétique*, Aristote s'est intéressé à cette notion de l'intrigue tragique, au sujet de laquelle il écrit :

« Toute tragédie se compose d'un nouement et d'un dénouement ; le nouement comprend les événements antérieurs. J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin »¹⁰³

L'étude du récit de notre roman passe inévitablement par l'intrigue, cette dernière peut nous révéler le degré de dramatisation de ce récit. Mais pour pouvoir reconstituer l'intrigue du roman il faudra, au préalable, délimiter les trois situations principales de toute intrigue à savoir : la situation initiale, le noeud ou la transformation et la situation finale ou le dénouement. Il est évident que la construction du récit de ce roman n'est pas linéaire, ce qui est par ailleurs un élément qui détermine son caractère tragique. Cependant, on peut tout de même esquisser les trois situations qui composent son intrigue.

Vu la structure du roman qui n'est pas linéaire, la situation initiale ou le nouement de l'intrigue de ce roman s'étend de l'arrivée de Khaled à Paris jusqu'à son retour à Marseille. Tout au long de cette première situation le narrateur nous raconte l'arrivée du personnage principal, Khaled Ben Tobal à Paris. Contraint à l'exil par la guerre de libération en Algérie, Khaled est à la recherche d'un ancien ami d'enfance appelé Simon. La femme de ce dernier s'éprend de Khaled, qui refuse cet amour parce qu'il tient beaucoup à sa femme Ourida, qu'il a laissée au pays avec leurs enfants. Après

¹⁰³ ARISTOTE, *La Poétique*, Les Belles Lettres, p. 55

avoir achevé son roman, parce qu'il est écrivain, et après avoir compris que Simon n'est plus le même, il quitte Paris.

Le tournant de cette intrigue et de l'histoire tragique est la découverte par Khaled Ben Tobal de l'impureté de Ourida qui, en prenant comme amant un parachutiste français, a trahie d'une part, l'amour et la confiance aveugle que lui voué son mari et d'autre part sa patrie. Cette découverte fatale de l'infidélité et de la mort de sa bien-aimée détermine la mort tragique du personnage principal, et en même temps signale le basculement de l'intrigue du roman de la situation du nouement ou du nœud vers celle du dénouement.

La situation finale de l'intrigue est donc signalée par cette découverte fatale et de cette mort tragique de Khaled Ben Tobal. Dans l'intrigue de ce roman l'ambiance tragique est issue de cette imminence d'un dénouement tragique car le lecteur n'est pas sans ignorer que la catastrophe est située au bout du processus.

A travers cette tentative de reconstruction de l'intrigue du roman on remarque entre autres que le récit de cette fiction est construit selon une structure dramatique car un souffle tragique jalonne et traverse les trois phases de son intrigue.

I.2. Analyse sémiologique.

Dans le souci de prouver le caractère tragique du récit de notre roman nous proposons d'effectuer une étude sémiologique de son intrigue. A travers cette analyse on s'efforcera d'étudier les différentes relations et autres motivations, l'envie qui stimulent le sujet de l'action tragique.

Il est vrai que si nous voulons appliquer une démarche sémiologique à notre corpus, il sera nécessaire de déterminer au préalable les actants qui organisent l'intrigue de ce roman. À travers cette démarche nous comptons expliquer le fonctionnement de

l'action tragique qui structure l'intrigue de cette fiction. On s'appuiera sur l'oeuvre de Greimas *La sémantique structurale*¹ pour construire le schéma actantiel de base. Selon Greimas : « *le modèle actantiel est en premier lieu l'exploration de la structure syntaxique* »², il est nécessaire d'expliquer qu'un actant est un élément qui peut assumer au sein d'une phrase du récit une fonction syntaxique. Cette dernière peut être celle d'un sujet, d'un objet, d'un destinataire, d'un opposant et d'un adjuvant et enfin d'un destinataire.

I.3. Etude du schéma actantiel.

Le schéma actantiel n'est pas facile à dégager pour nous; puisque le rôle des acteurs change d'un chapitre à un autre. Si au premier chapitre Khaled Ben Tobal était le sujet, son objet de quête était la rencontre avec son ami Simon. Or ce dernier était en même temps son opposant puisqu'il n'est pas venu à la rencontre de Khaled. A un autre moment du récit, le sujet était Monique -épouse de Simon- et son objet de quête était Khaled Ben Tobal. Quand à Ourida qui était dans un premier temps « adjuvant » qui aide le sujet « Khaled » à réussir sa jonction avec son objet, à savoir : la libération de l'Algérie et son retour au foyer, devient par sa trahison « opposant » à cette jonction. La difficulté d'établir un schéma actantiel bien précis rend la mission périlleuse.

Lucien Tesnière propose le terme d' « *actant* », emprunté à la linguistique générale, pour désigner tous les êtres ou toutes les choses qui participent à un procès, où il désigne l'agent de l'action, représenté par un substantif, que celui-ci soit ou non sujet grammatical. Louis Tesnière explique que, pareil un drame, une phrase comporte un procès (le verbe), des acteurs (les actants) et de circonstances (les circonstants).

Appliqué à une structure narrative, l'actant correspond en quelque sorte aux « *dramatis personae* » : une expression latine signifiant « *le personnage du drame* ». Donc les actants sont des personnages dans un rôle donné. Ils peuvent être des

humains, des animaux ou des objets. Marc Angenot affirme que « *les actants sont caractérisés par la sphère des fonctions qu'ils remplissent* »¹⁰⁴.

Les actants désignent les rôles les plus essentiels et fondamentaux car ils sont dotés de fonctions spécifiques. Ces fonctions sont souvent déterminées dans une structure actancielle positionnelle : sujet / objet ; destinataire / destinataire ; ou oppositionnelle : adjuvant / opposant. Donc, l'actant ne désigne pas seulement le héros, mais il peut aller même du phénomène le plus simple, le masque ou le costume de l'acteur, au plus complexe, un état psychologique ou un épanchement lyrique par exemple.

L'actant peut aussi représenter un collectif, par exemple : *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, ou encore *Don Quichotte et Sancho* de Miguel de Cervantès, *Tintin et Milou*, dans le domaine de la bande dessinée, de George Remi.

La notion d'actant a été appliquée, au domaine de l'analyse des récits, par Vladimir Propp et Algirdas-Julien Greimas. Le premier a mis au point un inventaire définitif et clos des classes d'acteurs dans le conte russe à partir du corpus de tous les contes. Le deuxième a établi, à partir de schémas d'oppositions structurales, les lois de transformation qui président à la dynamique interne des séquences enchaînées dans le récit, et qu'il appelle fonctions.

Propp s'est appliqué à mettre en évidence la morphologie des contes, il s'est intéressé essentiellement aux fonctions des personnages. Ce folkloriste russe définit la fonction du personnage comme « *l'action du personnage, envisagée du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »¹⁰⁵. Malgré la multiplicité des personnages, Propp réduit le nombre de leurs fonctions : il en distingue trente et une. Ces fonctions, désignant la part constante des contes, se déroulent toujours selon la même succession. Ensuite, il propose la répartition de ces fonctions entre les personnages selon une typologie basée sur, ce qu'il nomme, « *les sphères d'action* » :

¹⁰⁴ ANGENOT, Marc, in Dictionnaire International des Termes Littéraires, *ACTANT / Actant*, 2007, [en ligne], disponible sur : <<http://www.ditl.info/arttest/art211.php>>

¹⁰⁵ PROPP, Vladimir, in MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003,

- 1- La sphère d'action de l'AGRESSEUR (ou du méchant) : elle comprend toutes les formes de méfait, de combat, de lutte, de poursuite, contre le héros.
- 2- La sphère d'action du DONATEUR (ou pourvoyeur) : elle comprend la préparation de la transmission de l'objet magique et de la mise de celui-ci à la disposition du héros.
- 3- La sphère d'action de l'AUXILIAIRE : elle comprend le déplacement du héros dans l'espace, la réparation du méfait ou du manque, le secours pendant la poursuite, l'accomplissement de tâches difficiles et la transfiguration du héros.
- 4- La sphère d'action de la PRINCESSE (du personnage recherché) et de son PÈRE : elle comprend la demande d'accomplir des tâches difficiles, l'imposition d'une marque, la découverte du faux héros, la reconnaissance du héros véritable, la punition du second agresseur, le mariage. La distinction entre les fonctions de la princesse et celles de son père ne peut pas être très précise. C'est le père qui, le plus souvent, propose les tâches difficiles ; cette action tire alors son origine d'une attitude hostile à l'égard du fiancé. En outre, c'est souvent lui qui punit ou ordonne de punir le faux héros.
- 5- La sphère d'action du MANDATEUR : elle ne comprend que l'envoi du héros (moment de transition).
- 6- La sphère d'action du HÉROS : elle comprend le départ en vue de la quête, la réaction aux exigences du donateur, le mariage. La première fonction caractérise le héros-quêteur, le héros-victime n'accomplit que les autres.
- 7- La sphère d'action du FAUX HÉRO : elle comprend le départ en vue de la quête aussi, la réaction aux exigences du donateur, toujours négative, et, en tant que fonction spécifique, les prétentions mensongères.

Quand à Étienne Souriau, dans *Deux cent mille situations dramatiques*, il propose une liste basée sur une terminologie très astrologique, composée de six actants :

Lion : la force thématique orientée.

Soleil : représentant du bien souhaité, de la valeur orientante.

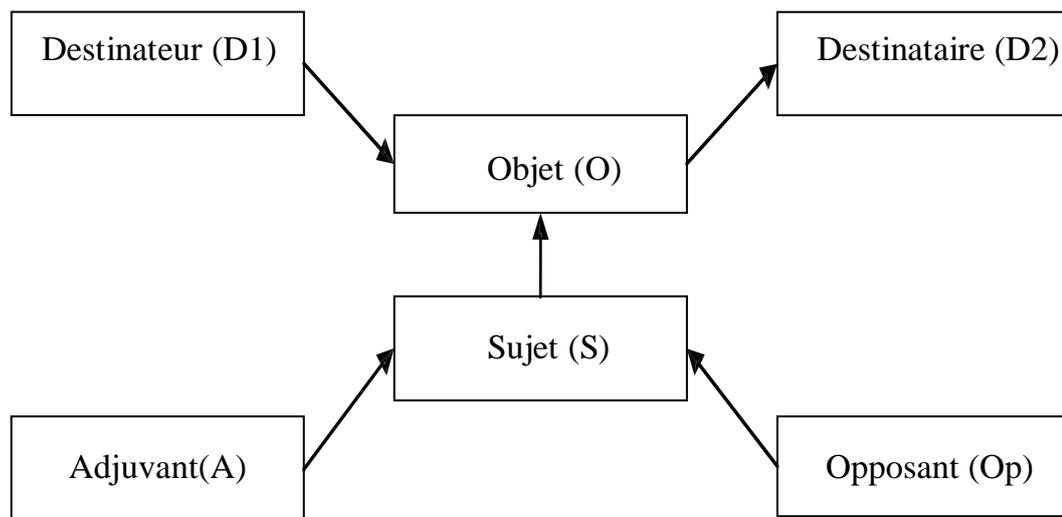
Terre : l'obtenteur virtuel de ce bien, recherché par le Lion.

Mars : l'opposant. Balance : l'arbitre, attributeur du bien.

Lune : la rescousse, redoublement d'une des forces précédentes.

En faisant la synthèse des travaux de Propp et de Souriau, Greimas a classé les personnages selon un « *modèle actancier* ». Son unique préoccupation est de construire un modèle plus économique que celui de Propp. « *Les listes de Propp, que Greimas étudie, sont trop longues. Les trente et une fonctions, qui constituent un « inventaire trop large », seront ainsi ramenées à vingt fonctions, dont certaines font l'objet d'un couplage ; mais la liste est encore trop longue. Le second point de méthode consiste dans l'effort de tenir ensemble présentation stratégique des actants en jeu et diachronie du récit* »¹⁰⁶.

Le modèle actancier de Greimas est composé de six actants, définis selon trois axes sémantiques : la communication, le désir, l'épreuve, d'où résultent les trois couples célèbres : Sujet / Objet, Destinateur / Destinataire, Adjuvant / Opposant, qui se répartissent de la manière suivante :



Dans son livre *Lire le théâtre* Anne Ubersfeld a proposé le commentaire suivant sur le schéma de Greimas :

« *Nous trouvons [dans ce schéma] une force (ou un être D1) ; conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait) ; dans cette recherche,*

¹⁰⁶ MONTALBETTI, Christine, Op.cit,

le sujet a des alliés A et des opposants Op. »¹⁰⁷.

Le destinataire est celui ou celle (personne, chose, circonstance) de qui ou de quoi dépend que le sujet obtienne l'objet. C'est l'arbitre, l'attributeur, le possesseur du bien désiré.

Le destinataire, est celui ou celle pour qui ou pour quoi le sujet veut obtenir l'objet. Le sujet est souvent son propre destinataire.

Le sujet est celui ou celle qui engage l'action, le héros ou l'héroïne. Il représente la « *force thématique orientée* », car le héros est porteur d'un désir et porté par son désir, il accomplit des actions, entreprend éventuellement une quête ; le rapport de désir, central dans la psychanalyse, semble éclairant, car le récit montre souvent un conflit désir / loi. Le héros est doublement sujet : sujet psychologique et sujet en tant qu'acteur dans une histoire. Le sujet peut aussi être un groupe d'individus.

L'objet est le bien souhaité, pas forcément une personne ou un objet (femme, trésor, etc.). Le destinataire est l'arbitre, l'attributeur, le possesseur du bien désiré. Le destinataire est l'obtenteur virtuel du bien souhaité, il peut notamment être le sujet.

L'adjuvant et l'opposant sont ceux qui aident le sujet, ceux qui lui nuisent, ou plutôt l'ensemble des forces qui participent au jeu des rapports : des objets, des réalités matérielles (objet magique, or ou argent...), des qualités ou défauts « moraux » (naïveté, avidité...) peuvent intervenir dans un sens ou un autre et se combiner.

Le couple destinataire / destinataire est dans une relation contractuelle avec le héros : il constitue la sphère de l'échange. Le couple sujet / objet forme la sphère de la quête, sur un axe du désir, du vouloir. Le dernier couple : adjuvant / opposant constitue la sphère de la lutte, nous sommes sur l'axe du pouvoir.

¹⁰⁷ UBERSFELD, Anne, in SIMONNET, Emile, *Les personnages*, [En ligne], disponible sur : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm>

Le roman raconte l'histoire d'un poète algérien exilé en France, qui décide de rendre visite à son ami d'enfance résidant Quai-aux-fleurs à Paris. Ce dernier est devenu avocat et mène une vie confortable au moment où l'Algérie est en guerre. La femme de l'avocat, s'éprend du poète mais ce dernier la refuse car il aime sa femme, restée en Algérie. Il croit que celle-ci a rejoint le maquis, et apprend dans le train qui le mène vers Aix-en-Provence en lisant le journal qu'elle l'a trahit et a trahi l'Algérie : elle meurt tuée au bras d'un lieutenant parachutiste français à Constantine après avoir affirmé sa croyance en une Algérie française. Le poète se jette, du train en marche, sur le ballast.

Khaled Ben Tobal journaliste et écrivain en exile, est aussi un poète algérien, solidaire de ses compatriotes en lutte et de tous les autres poètes solidaires des souffrances des êtres dans le monde entier. Il est le « *héros-voyageur* » qui est en quête d'harmonie et de joie, qui rêve d'indépendance. Il est aussi ce personnage déçu de son ami d'enfance et de sa femme. Entre ses deux quai, Simon et Ourida, coule le fleuve de l'amertume. Le voyage de Khaled Ben Tobal est manqué dès sa descente du train en provenance de Marseille, en constatant que Simon n'était pas venu l'attendre. Sa déception s'est aggravée davantage à cause de la trahison d'Ourida. Lui qui refusait l'amour de Monique par crainte de trahir sa femme, de trahir ce que cette dernière symbolise : l'idéal de lutte contre le colonisateur, la cause pour laquelle il est exilé. Khaled Ben Tobal est donc ce « *héros-quêteur* » déçu de sa propre quête.

A dix-sept ans, l'amitié voulait dire quelque chose et Khaled Ben Tobal a connu Simon Guedj. Ce dernier est donc l'ami d'enfance de Khaled. Il est cet ami qui ne répond pas au téléphone, qui rate le rendez-vous de l'amitié. Une amitié qui veut dire beaucoup pour Khaled, et le but de sa quête est la participation de Simon au sort commun de l'Algérie à laquelle ils appartiennent tous les deux. C'est le voyage vers cette amitié historique qui est manqué dans cette indifférence de Simon, car celui-ci est l'homme qui organise son bonheur « *au milieu des tremblements de*

la terre, des tornades de l'histoire »¹⁰⁸. Le quai aux fleurs ne répondra pas à cet appel de l'amitié historique et le comportement de Simon fait de lui un « *opposant* ».

Quant à Ourida, elle est la femme de Khaled Ben Tobal, la femme qui rêve de prendre le maquis, qui lit à ses enfants les poèmes de leur père, les confidences de son mari. La femme qui sait dire je t'aime, qui respecte la chanson d'être femme, d'être la femme de Khaled Ben Tobal, qui a les audaces de la patience.

Dans un premier mouvement de l'oeuvre, Ourida, est le personnage qui représente l'épouse fidèle à son mari, la maquisarde qui participe à la lutte pour la réalisation d'un idéal de liberté. Ourida est la femme solidaire de son mari exilé, solidaire de l'idéal pour lequel il fut condamné à l'exil. Son mari à l'exil la croyait maquisarde et cela fait d'elle un « *adjuvant* », car sa lutte encourage celle que mène son mari pour la défense de l'idéal politique.

Dans un deuxième mouvement de l'oeuvre, cet adjuvant devient un « *opposant* », et cela est dû à la trahison d'Ourida et sa mort au bras d'un parachutiste français, après avoir déclaré sa croyance en l'Algérie française. Ourida n'est donc que cet autre quai du fleuve qui ne répond pas à l'amour, ne répond pas à l'idéal de paix et de liberté. Ourida est ce personnage qui représente un groupe d'Algérien d'origine musulmane et qui ont cru en l'Algérie française.

Monique Guedj est la femme de Simon. Elle est le personnage féminin qui va à la conquête amoureuse du héros. Son projet est d'échapper à sa vie morne et très sérieuse dans ce quai aux fleurs. Sa vie, avec Maître Simon Guedj, avocat à la cour, est une vie aisée et confortable mais c'est une vie monotone « de jeune fille de bonne famille »¹⁰⁹. Une vie que va perturber la rencontre avec l'écrivain algérien. Cela va éveiller chez elle le désir de la conquête, la conquête de l'amour. Elle aime beaucoup le dernier livre de Khaled, elle veut le revoir et embrasser sa main qui écrit. Bien que

¹⁰⁸ HADDAD, Malek, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*,

¹⁰⁹ HADDAD, Malek, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*.

sachant l'amour de Khaled Ben Tobal envers sa femme Ourida, restée en Algérie, Monique projette de gagner l'amour du poète algérien exilé. Monique veut découvrir l'amour qui, au-delà de sa vie conjugale, l'aide à se libérer de son quotidien. C'est ainsi que son projet amoureux n'est qu'un appel à la satisfaction du désir.

Monique parle comme les bouquins de Khaled et la vie, pour elle, n'est devenue qu'un phénomène littéraire. Leur rencontre lors d'un après-midi dans la rue Monsieur-le-prince, par hasard et par la connivence du destin, a permis à Khaled de sourire et de complimenter Monique. Et tout à coups, Khaled commence à aimer la pluie, et Paris devient sympathique et distribue des vingt ans. Le poète ressentit pour cette jolie Parisienne une immense gratitude, il prend sa main, lui achète un gâteau et l'appelle « *mon petit jeudi* »¹¹⁰. Malheureusement, il ne peut pas dévoiler son amour, il ne peut même pas se permettre de l'aimer, car sa présence n'est pas une présence libre, c'est une présence attachée par l'exil. Son amour envers Monique serait une trahison de l'idéal patriotique, une trahison de l'Algérie à cause de laquelle il est à Paris. L'amour qu'offre Monique à Khaled, et le sourire, la joie et le bonheur d'un seul jeudi, fait d'elle un « *adjuvant* » de celui-ci.

Monique et Simon Guedj ont une fille : Nicole. Elle est le personnage qui dote l'univers symbolique de l'œuvre de valeurs positives, car à l'occasion de Noël, Khaled Ben Tobal offre à Nicole une poupée qui s'appelle « *Houria* ». Une poupée qui porte un grand secret, et qui réside dans son nom Houria, qui signifie « *liberté* » en arabe. Houria, cette « *poupée algéroise, une adorable miniature troublante de poésie réelle et de fidélité au modèle* »¹¹¹, devient, l'objet-symbole de la quête effective mais non accomplie par le héros.

Nicole est l'enfant innocent qui ne comprend pas le sens du nom de sa poupée. Quand Khaled lui dit que sa poupée s'appelle Houria et que Houria veut dire en arabe liberté, Nicole demande : « Et liberté, ça veut dire quoi ? »¹¹². La poupée

¹¹⁰ Ibid.,

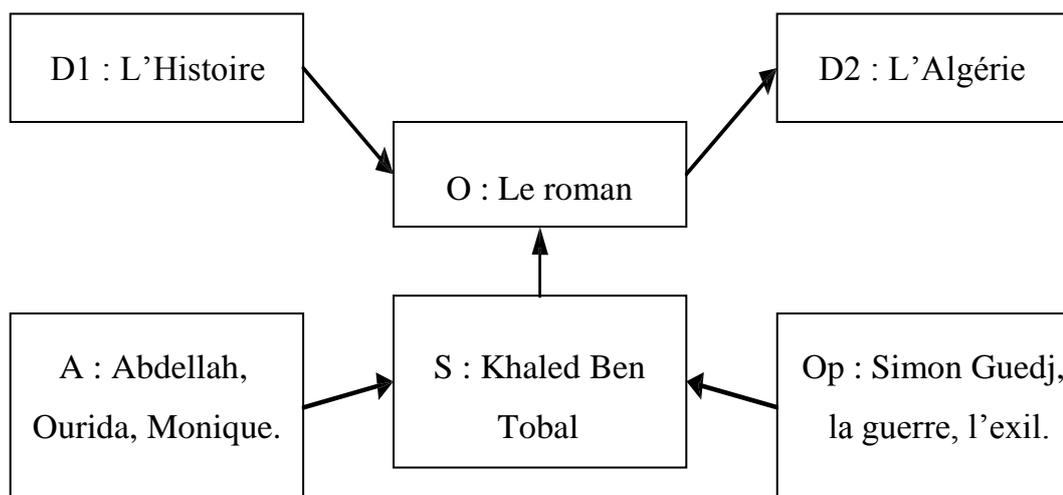
¹¹¹ Ibid.,

¹¹² Ibid.,

Houria représente pour Khaled une sorte d'idéal, une Ourida qu'il a laissée en Algérie. Quand Simon lui dit « appelle-la plutôt Ourida »¹¹³, Nicole accepte donc de l'appeler Ourida à la place d'Houria. Nicole représente la génération innocente qui ne connaît pas la liberté, donc la colonisation aussi. Elle est cette génération qui ne connaît que les roses dans les jardins. Nicole est le « *destinataire* » qui reçoit l'objet symbole : Houria.

Abdellah, l'ami de Khaled, son copain qui habite le même faubourg qui lui, est l'anti-Simon. Abdellah est l'homme qui sacrifie son bonheur pour la libération de son pays. Il est le syndicaliste qui lutte pour la liberté. Dans le proverbe de la mère de Khaled : « Les oiseaux ne peuvent pas construire quand le vent souffle »¹¹⁴, qui signifie que les êtres ne peuvent pas construire leurs pays quand la colonisation ou l'injustice est présente, Abdellah est cet oiseau qui appartient aux « rossignols [qui] chantent juste »¹¹⁵, contrairement à Simon, qui est de ces oiseaux qui construisent leurs nids malgré le vent. Abdellah est le personnage qui aide le héros dans sa quête de l'idéal politique. Sans lui, Ourida ou Houria n'est qu'une poupée fétiche. Sans sa liberté, la rose ne poussera pas dans le jardin. Abdellah est un « *adjuvant* ».

Schéma actanciel du premier mouvement de l'œuvre :

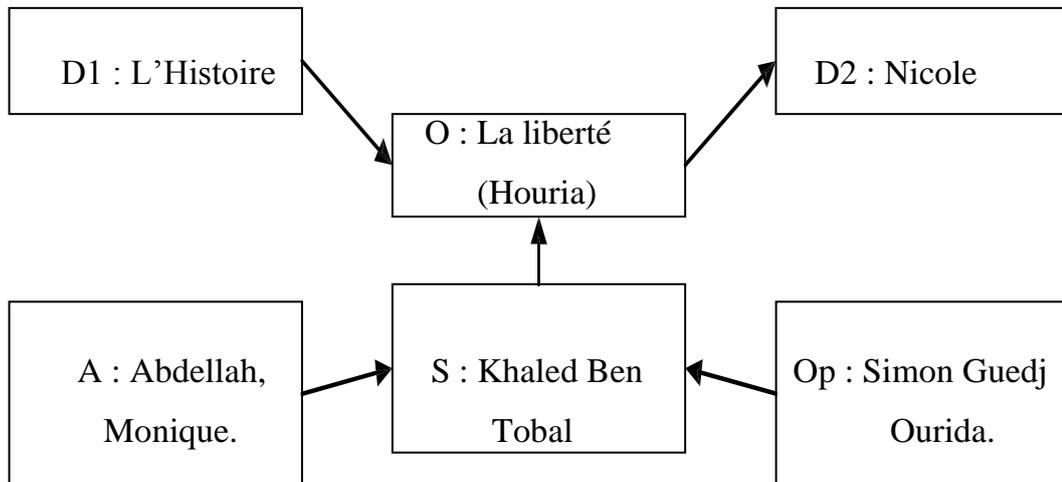


¹¹³ Ibid.,

¹¹⁴ Ibid.,

¹¹⁵ Ibid.,

Schéma actancier du deuxième mouvement de l'œuvre :



Tous ces éléments et autres actants qui s'opposent d'une façon directe où indirecte au personnage tragique et à ses quêtes à plusieurs facettes, inscrivent le texte dans ce tragique social qui émane de la société elle-même.

Le schéma actancier de notre corpus se révèle ainsi très proche de ceux des pièces tragiques de Racine. Les relations entre les actants sont motivées par des passions telles que la jalousie, la convoitise, la haine et l'amour. La tragédie d'*Andromaque* de Racine est un exemple significatif de la complexité des relations qui régissent les personnages tragiques, le schéma de son intrigue peut-être illustré ainsi : Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus. Oreste tuera Pyrrhus. Au même titre que cette tragédie, L'intrigue du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est organisée pratiquement de la manière.

II. Éléments de dramatisation du récit.

La dramatisation du récit de ce roman dépend de la complexité de son intrigue et des relations qui régissent ses personnages tragiques. Toutefois, il existe aussi d'autres

éléments qui contribuent à dramatiser ce récit et lui conférant une dimension des plus tragiques.

II.1. Une structure dramatique.

1.1. Début *in media res*.

Certains romans traditionnels prennent le lecteur par la main et lui distribue carrément des savoirs sur le roman et d'autres en revanche ne comblent pas les manques d'informations et laisse le lecteur, au moins pour cette courte période de l'incipit, sur sa faim. C'est là une caractéristique qu'on trouve dans le roman que nous analysons.

Dès la première séquence de l'œuvre où le héros de l'histoire, Khaled Ben Tobal, descend du train en provenance de Marseille et constate que son ami Simon n'était pas venu l'attendre, le narrateur, complice du lecteur, écrit : « *pour la première fois, le Quai aux Fleurs n'avait répondu.* »¹¹⁶. Dès l'ouverture du texte, le voyage du héros est manqué. Le voyage de Marseille à Paris, dans ce train « *que l'approche de l'écurie rend nerveux* »¹¹⁷ est sans réponse : Simon, l'ami d'enfance, ne répond pas au télégramme de Khaled. Le rendez-vous de l'amitié entre ces deux Algériens est manqué, le rendez-vous avec l'amitié est sans réponse. Dès le commencement du déroulement des événements, l'œuvre s'achève, le quai ne répond pas. Ainsi, dans ce Paris de la gare de Lyon, le quai est le lieu de la solitude du héros, de sa déception, de sa désillusion ; c'est sa première rencontre avec la tristesse.

On peut dire à cet égard, que l'incipit de ce roman nous met directement au contact de l'action et des événements qui se déroulent sans aucun souci d'introduire le cadre spatiotemporel. Ce genre d'incipit est connu sous le nom « *d'incipit in medias res* »¹¹⁸

¹¹⁶ Malek Haddad, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*. Julliard, Paris, 1961, P.11.

¹¹⁷ Ibid., P.9.

¹¹⁸ DEL LUNGO Andrea, *Pour une poétique de l'incipit*, Poétique n94. Cité par RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Hachettes, P. 58.

qui est défini comme tout « *Incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire sans aucun élément introductif explicite et qui produit un effet de dramatisation* »¹¹⁹. Cette situation initiale est ainsi une situation d'équilibre dans laquelle la tension dramatique survient avec le déclenchement du récit. Toutefois, cette même situation initiale peut-être problématique et c'est le cas pour notre roman où la situation initiale est déjà porteuse d'une tension tragique.

1.2. Un récit pathétique.

Tout récit tragique est un récit pathétique, le sentiment du pathétique est un élément important de l'esthétique tragique. Car il contribue aussi à la dramatisation de ce récit tragique. L'effet que procure la tragédie sur les lecteurs est double : « *la crainte et la pitié* »², ces deux mots sont fondateurs de la catharsis selon Aristote. Cependant, dans notre cas de figure c'est le sentiment de la pitié qui est suscité chez les lecteurs de notre roman.

La dimension pathétique de notre corpus apparaît entre autres dans le chapitre XIV où le narrateur nous relate l'histoire du vieux Bim-Bo que son personnage principal avait rencontré lors d'un séjour en Provence. En se confiant à Khaled Ben Tobal ce vieil homme lui raconte son histoire émouvante. En effet, jouissant autrefois d'un âne qui de part ses fidèles et loyaux services avait fini par devenir très important aux yeux de son maître (Bim-Bo) au point d'être considéré comme une personne à part entière : « -« *Fada* », croyez-moi, c'était un brave homme. »¹²⁰. Cependant, le destin tragique de ce personnage l'a contraint à manger « ce brave homme » comme le montre ce passage:

« - *c'est vrai, monsieur, je suis un criminel. Quand l'Allemagne est venue, il n'y avait plus rien à manger et j'ai mangé mon âne. Oui,*

¹¹⁹ Ibid., P.58.

¹²⁰ Malek Haddad, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*. Julliard, Paris, 1961, P.86.

monsieur, j'ai mangé mon copain [...] Mais moi, monsieur, je l'ai mangé en pleurant. »¹²¹

Ce micro récit que l'auteur a pris soin de greffer dans sa fiction, suscite chez les lecteurs un sentiment de pitié car ils se trouvent émus devant la souffrance de ces personnages tragiques. En somme, les lecteurs du *Quai aux Fleurs ne répond plus* sont troublés par le spectacle tragique de ces personnages. La dimension pathétique comme élément de l'esthétique tragique contribue à la dramatisation du récit de cette fiction.

II.2. Étude narratologique.

La construction particulièrement compliquée du roman est un élément décisif qui participe dans le processus de dramatisation du récit. Aussi, le mode narratif suivi par Malek HADDAD est un exemple significatif de cette construction atypique du récit de ce roman. L'analyse des différents niveaux narratifs dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus* s'articulera sur les différents concepts narratologiques, indispensables à notre réflexion, empruntés essentiellement à l'un des plus éminents théoriciens de la narratologie, à savoir ceux de : Gérard GENETTE.

2.1. Anachronie narrative ; une narration binaire entre le passé et le présent.

L'ordre chronologique dans un récit désigne selon Gérard Genette le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur agencement dans le récit qui la prend en charge. En effet, un narrateur peut choisir de nous présenter ces événements en respectant l'ordre chronologique de leurs déroulements dans l'histoire ou nous les présenter sans aucun respect de leur ordre chronologique. A ce sujet, Jean-Pierre Makouta-Mboukou dit:

« Le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit peut subir des déformations temporelles, c'est-à-dire des infidélités de l'ordre chronologique des événements. En effet le récit est une séquence

¹²¹ Ibid., P.88.

deux fois temporelle pouvant révéler le temps de la chose racontée ou temps du signifié et le temps du récit ou le temps du signifiant. »¹²²

Ce désordre chronologique relève de ce que Gérard Genette appelle « anachronie ». Cette anachronie peut être rétrospective ou anticipative. Cependant ces deux termes étant trop chargés de connotation psychologique, Genette préfère les substituer par deux autres termes à savoir : *analepse* et *prolepse*. Le terme « analepse » renvoie à toute narration après-coup d'un événement antérieur au présent de l'histoire principale et le terme « prolepse » renvoie à toute narration qui anticipe des événements ultérieurs au présent de l'histoire.

Une simple lecture du récit de HADDAD suffit pour constater la fragmentation dont fait preuve son ordre temporel. Nous remarquons alors une certaine rupture entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit. Cette rupture se manifeste par le va-et-vient constant de la narration entre le passé et le présent.

Si le temps du passé est employé par le narrateur dans « *pour la première fois le quai aux fleurs n'avait pas répondu* »¹²³ comme si le lecteur/narrataire était déjà au courant de ce qu'est la réponse du quai, le présent, lui, caractérise ces phrases :

« On se sent toujours un peu orphelin lorsqu'on débarque quelque part et que personne ne vous attend. Pauvre et presque honteux de cette pauvreté. Il ne se mêle dans ces impressions aucune jalousie, aucune envie pour ceux-là qu'on reçoit les bras ouverts, avec des formules banales, usées, mais débordant de tendresse et d'amitié. »¹²⁴

Le présent est le moyen par lequel le narrateur actualise le passé du héros, explique déjà avant même le déroulement de l'intrigue pourquoi le quai n'avait pas répondu.

¹²² Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Systèmes Théories et méthodes comparées en critique littéraire, volume II des nouvelles critiques à l'éclectisme néo-africain*, édition l'Harmattan, 2003, P.164.

¹²³ Malek Haddad, *Le quai aux Fleurs ne répond plus*. Julliard, Paris, 1961, P.11.

¹²⁴ Ibid., P.9.

C'est l'agencement de ce que T. Todorov appelle la phrase référentielle et la sentence. La sentence, qui « exige le présent, la troisième personne du verbe et ne comporte pas d'anaphores »¹²⁵, actualise, à notre avis, le discours de l'œuvre et donne au narrateur un moyen par lequel il intervient idéologiquement.

Afin de montrer l'ampleur de cette variante temporelle, nous nous proposons dans le tableau qui suit de souligner le va-et-vient entre le passé et présent qui caractérise la narration de chaque chapitre de ce roman. Cependant, notre volonté de nous restreindre à quelques exemples (chapitres) est motivée par un désir de concision et ne remet nullement en question l'idée que l'ensemble de ce récit est construit dans le cadre d'un va-et-vient entre le passé et le présent.

Chapitre	Temps de la narration	
	Le présent	Le passé
I	P-p 9-11.	
II		P-p 12-16
III	P-p 17-25	
VII		P-p 43-51
IX	P-p 61-65	
XIV		P-p 83-88

Cette perpétuelle oscillation entre le passé et le présent que démontre le tableau ci-dessus fait que le récit de Malek HADDAD est construit dans le cadre d'une analepse dont l'ampleur couvre deux périodes différentes, à savoir le passé euphorique de Khaled et son présent tragique.

II.3. La spatio-temporalité.

De tous les éléments qui contribuent à la dramatisation du récit l'espace et le temps tragique font figurent de facteurs déterminants qui confèrent au récit de notre corpus

¹²⁵ T. Todorov, « le discours référentiel » dans *Poétique de la prose*, le Seuil, Paris, 1980, P.176.

toute sa dimension tragique et dramatique. Aussi, nous nous proposons de ce chapitre d'analyser la manière dont cet espace et ce temps contribuent à l'aspect tragique dont fait preuve ce roman.

3.1. Étirement du temps.

Il est évident que l'espace tragique condamne les personnages à l'enfermement. Or, la clôture de l'espace tragique provoque aussi la restriction de ce même espace. Aussi les personnages tragiques prennent-ils douloureusement conscience de la restriction de cet espace et en même temps de l'étirement du temps.

Toute situation désespérée impose un étirement temporel, à ce titre le personnage tragique ne perçoit pas le temps comme les autres personnages. Cet étirement temporel est accentué par une discontinuité chronologique du récit et l'abondance d'analepses. Ainsi les retours en arrière et les sauts temporels qu'effectuent Khaled dramatisent le récit et par la même occasion élargissent la perception du temps tragique. Cependant si l'histoire tragique de ce roman dure pratiquement une année, le temps tragique dépasse largement cette borne. Le temps tragique est donc relatif à la perception singulière du personnage tragique, aussi sa durée est proportionnelle à la situation de ce personnage c'est-à-dire plus cette situation est critique plus la durée du temps tragique est élargie. Aux yeux du personnage tragique le sablier du temps semble être immobilisé pour justement faire durer sa souffrance.

Cet étirement temporel se manifeste entre-autre dans l'excipit de notre roman, lorsque Khaled s'apprêtait à mettre fin à ses jours en sautant du train. Aussi, à travers un monologue intérieur que tient ce personnage principale dans les deux derniers chapitres et en raison des diverses répétitions qui caractérisent son discours :

« Tu dérailles, tu débloques, tu deconnes, mon cher Khaled Ben Tobal, homme de cœur et de petite dimension ! [...] Pour le pire et pour le pire, pour le pire et pour le pire... »

Par le biais de ce monologue intérieur et par cette répétition qui le caractérise, cet étirement temporel que ressent Khaled Ben Tobal nous paraît évident. Toutefois notre analyse ne peut se restreindre à la seule évocation de l'étirement temporelle que ressent le personnage principale de cette fiction, c'est pour cela que nous nous proposons dans le point qui suit de nous pencher sur la configuration spéciale circulaire dont fait preuve ce roman.

3.2. Espace tragique, espace circulaire.

Remarquons que le roman s'ouvre et s'achève sur dans le même espace et sur le même événement qui est le voyage en train de Khaled Ben Tobal.

En effet, l'incipit de notre corpus nous présente l'arrivée de ce Khaled à Paris par un train en provenance de Marseille et découvre que son ami Simon n'est pas au rendez-vous pour l'accueillir. Dès l'ouverture du récit, le voyage de ce personnage de Marseille à Paris est manqué. De même que dans son excipit le voyage de ce personnage tragique dans le train à destination de Marseille est manqué vu que ce dernier se suicide avant même d'atteindre sa destination. Ce train est donc un espace tragique dans lequel la solitude et la déception s'abattent sur Khaled Ben Tobal et qui seront à l'origine de son destin tragique.

Ce cas de figure nous laisse à déduire que la structure de l'espace du roman est circulaire car il est structuré en boucle : le point de départ et le point final du récit se rejoignent et constituent ainsi le même pôle spatial. Cette circularité de l'espace du roman s'ajoute ainsi à l'image d'enfermement et d'emprisonnement qui est propre à tout espace tragique.

Conclusion partielle.

A travers ce troisième chapitre de notre mémoire, nous nous sommes intéressés à l'aspect formel du récit et au processus de dramatisation du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. L'étude de l'intrigue du roman nous a révélé le caractère tragique de ce récit. Les péripéties de ce récit sont caractéristiques de l'intrigue tragique dans la mesure où cette dernière reprend les deux phases proposées par Aristote à savoir le nœud et le dénouement.

L'analyse sémiologique de l'intrigue du roman nous a mis en lumière le caractère conflictuel des relations qui régissent les différents protagonistes de cette fiction. L'action tragique est essentiellement nourrie par les conflits qui opposent les personnages tragiques du roman.

La dramatisation du récit de ce roman est aussi le résultat d'une série de tensions dramatiques qui apparaissent au début et qui sont maintenues tout au long des péripéties du roman.

L'étude narratologique nous a permis de saisir toute la complexité du récit de ce roman. Le caractère polyphonique et analeptique de la narration, constitue un autre élément qui contribue à la dramatisation du récit de ce roman. En outre, nous avons démontré que la spatio-temporalité c'est-à-dire l'espace et le temps tragique inscrivent aussi le récit de ce roman dans une dimension tragique.

Conclusion générale

L'objectif principal que nous nous sommes assignés à savoir prouver le caractère tragique du roman *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, nous paraît à présent atteint. En effet, nous avons pu vérifier les trois hypothèses avancées dans l'introduction générale. Notre première hypothèse selon laquelle ce roman de HADDAD laisse transparaître les structures du tragique antique. Dans ce cas de figure, le destin tragique des personnages de cette fiction est déterminé par une transcendance divine, en d'autres termes c'est les Dieux qui sont responsables de l'aveuglement des personnages tragiques.

Nous avons, par la suite, vérifié notre deuxième hypothèse selon laquelle *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est tragique car il est la représentation d'un contexte sociohistorique tragique. Il en résulte que le tragique exprimé dans cette œuvre est un tragique moderne dont la toile de fond est le problème de l'identité. Aussi des phénomènes tels que l'émigration, la précarité sociale, qui sont des facteurs révélateurs d'une transcendance sociohistorique et qui condamne aussi ces personnages à un destin tragique. Ce tragique moderne est aussi lié à une thématique dont la solitude, le désespoir et la mélancolie sont les maîtres mots. Dans ce cas de figure, c'est l'Histoire et la transcendance sociohistorique qui est aussi responsable du destin tragique des personnages de ce roman.

Puis nous nous sommes penché sur notre troisième hypothèse et nous nous intéressé à l'aspect formel et au processus de dramatisation du récit. Aussi, après avoir étudié entre autres l'intrigue, la narration, et la spatio-temporalité, il s'est avéré qu'effectivement le récit de ce roman présente des éléments qui contribuent à sa dramatisation.

Dans le même sillage, le sentiment de la pitié suscité chez les lecteurs devant le destin tragique de ces personnages, est un élément de l'esthétique tragique qui influe aussi sur la dramatisation de ce récit. Dès lors, nous sommes en mesure d'affirmer notre postulat de départ selon lequel le roman de Malek HADDAD intitulé *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est traversé de bout en bout par un souffle tragique.

L'examen de ces trois hypothèses nous a révélé que ce roman est tragique et justifie, par la même occasion, l'intitulé de notre sujet « l'écriture du tragique dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* ».

Bibliographie

- ARISTOTE, *La Poétique*, Les Belles Lettres, 1999.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Edition du Seuil ,1963.
- BAKHTINE Michael, *La Poétique de Dostoïevski*, Edition du Seuil, 1970.
- Beretta, Alain, *le tragique*, ellipses Ellipses Marketing, 2000.
- BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Harmattan, Paris, 1985.
- CHIRPAZ, François, *Dire le tragique et autres essais*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- DUCHET Claude, *Sociocritique*, Nathan Université, 1979.
- ESCOLA, Marc, *Le Tragique*, Flammarion, Malesherbes, 2002.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Paris*, Seuil, 1972.
- GREIMAS Algirdas, *La sémantique structurale*, Presse universitaire de France. Paris, 1986.
- HIFI Belgacem, *L'immigration algérienne en France : origines et perspectives de non retour*. Paris, Harmattan, 1985.
- Maffesoli, Michel, *L'instant éternel: Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Table ronde, paris, 2000.
- MACE-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, DUNOD, Paris, 1999.
- NIETSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Librairie Générale Française, 1994.
- SAUVAGE Pierre, *Etude de la passion dans «Phèdre» de Racine*, Ellipses, 1983.
- Tellez, Jean, *La joie et le tragique Introduction à la pensée de Clément Rosset*, germina, 2009.